Archivio d'Annunzio

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Vol. 7
Ottobre 2020

Edizioni
Ca'Foscari

Archivio d’Annunzio
Vol. 7 – Ottobre 2020

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Sommario

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/archivio-dannunzio/2020/7/
DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2020/01

Schede e recensioni

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Archivio d’Annunzio
Vol. 7 – Ottobre 2020

Introduzione

Michela Rusi
Università Ca’ Foscari Venezia, Italia

La scrittura dannunziana nelle sue interazioni attive e passive con altri codici letterari e artistici e in uno spettro d’indagine europeo, a comprendere tutte le direzioni che il ‘multanime’ esplorò nella sua ricerca di un’arte totale: sono questi gli argomenti sui quali si concentra nella sezione dell’*Officina* il numero di *Archivio d’Annunzio* che qui presentiamo, e dunque sulla questione dell’intertestualità.

Questione annosa, com’è noto, per essersi imposta sotto l’aspetto del ‘plagio’ fin dagli esordi del giovane scrittore e averne condizionato in modo pesante la lettura per quasi un secolo, a voler assumere come inizio della svolta l’accresciuta consapevolezza teorica che si fa strada a partire dai primi anni Sessanta del Novecento. Questione, tuttavia, dura a morire, e opportunamente Raffaella Bertazzoli pone a premessa del suo saggio su *D’Annunzio e Goethe* una riflessione di natura metodologica, che investe tutti i gradi dell’intertestualità, dalla citazione alla parodia, si interroga sulla questione dell’originalità di un’opera, produttrice di nuovi sensi proprio per la catena di influenze nella quale essa è inserita, e ricorda la consapevolezza al riguardo già del giovane d’Annunzio: una «consapevolezza d’esercizio», come Bertazzoli la definisce, e sulla quale lo scrittore comincia ad effondersi ben presto in articoli e lettere aperte apparsi su periodici non solo nazionali.

Centro del saggio è la lettura da parte di d’Annunzio delle *Römische Elegien* goethiane, rispetto alle quali il rapporto si pone come emulativo e soprattutto di natura ipertestuale, per la mediazione della traduzione francese che Bertazzoli intende dimostrare essere stata quella in prosa di Henri Blaze, presente nella biblioteca dello scrittore.

Se d’Annunzio non conosceva la lingua tedesca, come da testimonianza di Georges Hérelle, la conoscenza da parte di Thomas Mann di quella italiana non era tale da consentirgli di leggere con padro-

nanza la prosa del pescarese: si occupa di una questione di intertestualità manniana Maurizio Giani nel suo contributo, nel quale rilegge in controluce la novella *Tristan* nell'intento parodico che la lega al *Trionfo della morte* (*Der Triumph des Todes*) e che anticipa quello successivo di *Der Tod in Venedig* in rapporto al *Fuoco*, secondo una visione critica nella quale centrale si pone in primo luogo il distacco di Thomas Mann rispetto a Wagner, come il critico ricorda.

Nell'ottica di cui sopra, cioè la questione dell'intertestualità, quella relativa alla lettura manniana di d'Annunzio – ben lontana dagli entusiasmi verso lo scrittore italiano che si diffusero nella cultura tedesca già alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento – si allarga in modi interessanti al problema della 'doppia voce', e nella fattispecie agli intenti di natura ironica, che Mann riteneva elemento essenziale della propria scrittura e che i suoi lettori non erano invece preparati a recepire.

Se a parere di Giani d'Annunzio era stato poco tentato dal 'demone' dell'ironia, preferendo puntare piuttosto sulla bellezza adamantina di una scrittura intenta a 'cogliere la superficie del mondo reale', nel suo saggio sull'*Isaotta, la bellezza e i modelli europei* Gianni Oliva evidenzia invece l'intento polemico che soggiace alla composizione dell'*Isaotta Guttàdauro*. Nel libro, pubblicato in prima edizione nel 1886, l'ancor giovanissimo poeta appare impegnato in un complesso gioco di rapporti intertestuali rivolti al passato, cioè al medioevo della poesia cortese e stilnovista riprese secondo una raffinata *imitatio* parodica, e nel contempo al presente delle tendenze che giungevano dall'Inghilterra di Morris e di Dante Gabriel Rossetti, mediatori a loro volta di Keats, tutti portatori di un ideale di Bellezza che, lungi dall'essere fine a se stessa, non poteva venire concepita come separata dalla Verità, per essere invece polemicamente contrapposta alla materialistica grettezza della società romana post-unitaria «divenuta orfana della poesia e della Bellezza edificante». Piuttosto che insistere sulle mediazioni attraverso le quali d'Annunzio entra in contatto con la poetica Preraffaellita, osserva il critico, e che furono molto e forse soprattutto francesi, conta invece sottolineare la consapevolezza alla quale egli presto perviene che l'arte moderna comincia laddove la conoscenza non si identifica in modo esclusivo con un processo intellettivo di ordine esclusivamente razionale.

È su questo piano, cioè quello di un'invenzione in grado di dialogare con il 'meraviglioso', il sovrannaturale, pur senza prescindere dalla realtà del contesto storico, e di esprimerlo tramite una rete di simboli e allegorie che attingono «persino [a]ll'"inconscio collettivo" di junghiana memoria» che accade anche l'incontro di d'Annunzio con il cinema, come spiega Carlo Santoli nel suo saggio dedicato a *Cabiria, opera d'arte autonoma*. Nel pur fecondo incontro con il regista Pastrone che decretò il successo del film, d'Annunzio non confuse mai, come ben ricorda il critico, i mezzi con i fini, la tecnica cine-

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 5-8
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

matografica con il nucleo profondo della propria arte, e la necessità di 'poeticizzare' la cinematografia per conseguire il suo intento, che restava sempre nell'ordine della conoscenza.

Il teatro dannunziano e la funzione che nella *Pisanelle* svolge il mondo figurativo di Moreau, mediato al tempo della stesura del *Piacere* da *A Rebours* di Huysmans, è al centro del saggio di Alfredo Sgroi. Il critico individua nella riflessione e nella scrittura di d'Annunzio un filo unitario con il quale, a posteriori, il poeta stesso collegherà la visita giovanile a Prato e la fascinazione su di lui esercitata dalla Salomè dipinta da Lippi, all'epifania della meretrice espressa nella figura della Pisanella, attraverso la mediazione precedente di Pantea e Basiliola. La contaminazione fra Oriente e Occidente che d'Annunzio condivide con i contemporanei si esprime nella *Pisanelle* in una sollecitazione sensuale analoga a quella che proviene dai quadri di Moreau, dei quali lo scrittore dimostra secondo il critico una conoscenza diretta.

Il rapporto di d'Annunzio con le arti figurative e la presenza di esse nella sua opera si articola nel contributo di Anna Maria Damigella in tre sezioni, secondo un percorso che è anche cronologico e si snoda nell'arco di un quindicennio: essa va dal *Fuoco*, dove lo scrittore introduce come personaggio il ritrattista tedesco Franz von Lenbach, ancora vivente, con Eleonora Duse-Foscarina quale mediatrice, al soggiorno francese prima della guerra, durante il quale sarà Robert de Montesquiou a realizzare la connessione tra la favola di Dardi Seguso narrata nel romanzo veneziano e il vetraio e decoratore francese Emile Gallé, nello scritto *Les verres forgés*. Nel mezzo, l'incontro fra d'Annunzio e i tessuti batik di Agathe Wegerif-Gravestein, conosciuta in Toscana e forse amata da lui nel periodo immediatamente successivo alla drammatica fine del suo rapporto con Giusini e l'inizio del suo rapporto con la de Goloubeff.

Resta ancora in terra francese e nel suo contributo si occupa del progetto editoriale *Pour la douce France* Raffaella Castagnola. Esso vede coinvolti d'Annunzio e la pittrice Romaine Brooks nella Francia già entrata in guerra nel 1915 e a ridosso della partenza per l'Italia dello scrittore. La studiosa ricostruisce l'ambiente intellettuale che a Parigi ruotava intorno alla figura del libraio e bibliofilo Édouard Champion, insieme al quale d'Annunzio progetta un volumetto che avrebbe dovuto allargare a un più ampio pubblico quello messo in vendita già nel luglio 1915 a sostegno della Croce Rossa, che univa quattro sonetti dannunziani al dipinto della Brooks *La France croisée*. Se il progetto, che intendeva ampliare la componente testuale con una serie di testi e discorsi di argomento politico e ora parzialmente custodito in un fondo privato svizzero, non verrà realizzato in quella circostanza, esso rappresenta tuttavia, come ricorda la studiosa, la premessa di quanto verrà concretizzato vari decenni dopo nei *Canti della lingua latina* all'interno dell'Edizione nazionale.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Tra essi, l'*Ode alla nazione serba*, che è l'unica poesia dello scrittore ad aver avuto ampia diffusione in lingua serba, come ricorda Danijela Janjić in un contributo dedicato ai dannunzianismi rilevabili nel componimento di Andrić' *Il ritorno*, letto in controluce a *Consolazione*. Il saggio è anche, ad un tempo, omaggio agli studi che Željko Đurić ha dedicato all'influenza di d'Annunzio sugli scrittori serbi, a differenza del più ampio pubblico maggiormente interessati al poeta che al prosatore, alla sua scrittura piuttosto che al versante dell'ideologia, anche per il fatto di poterlo leggere in italiano.

Rientra nella tematica alla quale questo fascicolo è dedicato anche la scheda di Armando Bisanti, che analizza una similitudine de *La città morta* nel suo rapporto, e possibile origine, con un frammento di Archiloco.

Come di consueto, chiude il fascicolo la sezione delle recensioni: si deve a Adriana Guarnieri quella al volume di Carlo Santoli sulla *Fedra di d'Annunzio* (2019), dedicato alla storica rappresentazione della tragedia avvenuta a Parigi il 7 giugno 1923; Ilaria Crotti firma la recensione al volumetto di Maria Rosa Giacon *Cara Nerissa* (2019), che pubblica lo scambio epistolare fra lo scrittore e Zina Hohenlohe Waldenburg, moglie del proprietario della Casetta rossa; Zorana Kovačević, infine, recensisce lo studio di Danijela Janjić, apparso sempre nel 2019, *Gabrijele d'Anuncio u srpskoj kulturi,* dove l'autrice approfondisce la presenza di d'Annunzio nella cultura serba.

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 5-8
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Officina dannunziana
D’Annunzio e l’Europa

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Archivio d’Annunzio
Vol. 7 – Ottobre 2020

«Buon dì, messer cantore!»: Isaotta, la bellezza e i modelli europei

Gianni Oliva
Università degli Studi «G. D’Annunzio» Chieti Pescara, Italia

Abstract The essay proposes a suggestive reading of *Isaotta Guttadauro* (1886) by d’Annunzio from a new critical perspective. Evasion and fantasy are not a literary game for its own sake but they have a parodic and polemical intent towards a materialistic simplicity that had lost the aesthetic dimension of the experience. The main object is the attendance of Beauty and Literature to guarantee the evolution of the civilised man. It also explores the European models that had influenced d’Annunzio’s choice: Keats, Ruskin, Dante Gabriel Rossetti and the Pre-Raphaelite Brotherhood that had a lot of followers in Rome during the Umbertine Period (1878-1900).

Keywords Isaotta Guttadauro. La favola di Isaotta. Dame e cavalieri. l dolce grappolo. Pre-Raphaelism in Italy.

Edizioni
Ca’Foscari

Peer review

Submitted 2020-01-19
Accepted 2020-06-05
Published 2020-10-22

Open access

Citation Oliva, G. (2020). “«Buon dì, messer cantore!»: Isaotta, la bellezza e i modelli europei”. *Archivio d’Annunzio*, 7, 11-28.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2020/01/001

A Isolotta

Sestine, sonetti, ballate, madrigali, nona rima, l'*Isaotta Guttadauro*, edita nel 1886,[1] canta il sogno della letteratura in un'atmosfera di favola, da cui è estraneo ogni fine conoscitivo e morale. I recuperi della tradizione lirica, di cui l'autore si compiace, producono una poesia eletta e preziosa laddove le rime gentili e perfette nell'equilibrio del verso creano una sorprendente magia. Riflettendo a distanza su quell'esperienza, d'Annunzio individuava nella tendenza all'aspirazione antiquaria e nel culto per il sentimento della forma il carattere precipuo dell'operetta, che egli considerava una svolta rilassante dopo l'impetuosità giovanile riflessa nel *Canto Novo*: «Alla furia selvaggia del *Canto Novo* era succeduta – confessava a George Hérelle – una maniera più calma, più fine. Attraversavo anche io il mio periodo alessandrino. Facevo l'orefice e il cesellatore, non ad altro intendevo che a raggiungere l'assoluta perfezione della forma» (Cimini 2004). Nel periodo di composizione dell'*Isaotta* d'Annunzio metteva a punto i propri progressi tecnici lasciando già trapelare l'indifferenza per il contenuto e il culto per l'esercizio che sarà proprio dell'*Isottèo*, rivisitato in via definitiva nell'edizione Treves del 1890. Un libro, quest'ultimo, che confermava in pieno il potere della parola, le istanze estetizzanti parnassiane, l'ideale decadente ed edonistico dell'«arte per l'arte». L'*editio picta* però sorprendeva per quel ricercato profumo di antico, per le immagini di supporto al testo poetico che ribadivano un principio fondamentale dell'arte decadente, quello della sintesi tra le arti (poesia, pittura, letteratura), esemplata nell'idea di ascendenza anglosassone e preraffaellita, in particolare di Dante Gabriel Rossetti e della sua cerchia. Prevale dunque un'idea che affascina il d'Annunzio di questi anni ed è quella della Bellezza, la ricerca di un incanto utile per soddisfare un bisogno di appagamento, ma anche uno strumento per indicare alla società che «mal vive»

---

1 GABRIELE D'ANNUNZIO | | ISAOTTA GUTTADAURO | ED ALTRE POESIE | | CON DISEGNI | di | Vincenzo Cabianca – Onorato Carlandi – Giuseppe Cellini | Enrico Coleman – Mario de Maria – Cesare Formilli | Alessandro Morani – Alfredo Ricci – G.A. Sartorio | | ROMA | NEL Dì NATALE DEL MDCCCLXXVI | Editrice La tribuna.
In 8° (mm 250 × 165/240 × 160), pp. 11 nn. + 12- 289 + 3 nn. Una guardia anteriore e una posteriore. Copertina rigida particolarmente elegante a stampa beige e marrone. Sono impressi stilemi decorativi marroni mentre i bordi (angolo superiore e inferiore) hanno fronte e retro rilegatura in similpelle marrone. Lo stesso dicasi per i margini interni al dorso, il quale si arricchisce di 4 modanature in rilievo, contrassegnate da sottili linee decorative dorate (il motivo è tratteggiato) e incorniciate ognuna da una doppia linea dorata. In basso sono quattro linee di cui una con motivo ondulato. Delle cinque cornici che si originano la seconda reca a caratteri dorati: << G.D'ANNUNZIO [linea di separazione] | ISAOTTA | GUTTADÀURO >>; mentre la quarta ha riprodotto in oro il motivo della copertina. Delle undici pagine nn. la seconda ha impresso l'indice con le opere pubblicate dello stesso autore più l'indicazione: *prezzo del seguente volume: LIRE QUINDICI.*

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

il ritorno a una smarrita dimensione estetica dell'esperienza. L'*Isaotta Guttadauro*, dunque, non voleva essere solo una prova assoluta di disimpegno e di evasione ma un modello polemico per una società, quella romano-bizantina post-unitaria, materialista e gretta, che aveva necessità di smaterializzarsi, di attaccarsi alla leggerezza, alla poesia vivicatrice della persona. L'*Isaotta* si pone come un manifesto alternativo, una proposta di sensibilità di contro all'avanzamento dei barbari e della loro aridità. La Bellezza, quella che – secondo Keats – era *a joy for ever* (*Endymion*, I, I), sarebbe servita a risemantizzare il presente, a ridare vigore all'uomo moderno, a ritemprarne la personalità abbrutita dagli affari e dal denaro.

1 Chi è il «cantore»?

Il sonetto iniziale del libro apre solennemente la scena dell'immaginario dannunziano sulla nobile dimora di Isaotta, il «palagio d'oro», in cui sembra di udire ancora gli echi dei trovatori e dei giullari. La limpidezza e la serenità degli scorci si contrappone alla selva, tra le cui fronde, anch'esse dorate, stanno i Desideri e i Peccati. Abbondano le personificazioni del mito, le immagini classicheggianti della Speranza, del Riso, dei Piaceri, dei Sogni, figure importanti nella definizione dell'ambiente fantastico e metamorfico. La selva di vaga memoria dantesca, percorso medievale obbligato di redenzione, qui perde la sua consistenza negativa per trascolorare nella dolcezza dei dardi di Amore e diviene territorio di cacciagione e di piacevoli smarrimenti. I cigni di Venere, le acque zampillanti e altre meraviglie preparano l'ingresso di Isaotta Guttadàuro, il cui nome riecheggia nel suono quello delle eroine dei cicli arturiani. E non è forse, il suo, modellato sul quattrocentesco *Liber Isottaeus* di Basinio da Parma, nel quale il dotto umanista tesseva l'elogio di Isaotta degli Atti, amante di Sigismondo Malatesta (1417-68)? Come anche si potrebbe alludere ai due personaggi femminili di Tristano, Isaotta Blanzesmano (dalla bianca mano), moglie di Tristano, senza contare Isaotta la Blonda per il cui amore l'omonimo protagonista del racconto non esiterà ad abbandonare la Blanzemano (*Novellino*, LXV). Stando all'*Intelligenza*, quest'ultima è la stessa Isaotta che avrebbe in seguito amato Lancillotto. La dedica però del libro a Maria di Gallese spazza via ogni dubbio e rivela chi si nasconde in concreto sotto il nome antico e dunque l'omaggio e il pegno d'amore del poeta per la giovane moglie, la cui fittizia casata (Guttadauro) reca impresso nel dittongo –*au* – il riferimento all'oro (*aurum*) e alle preziose gocce dello stemma, peraltro allusivo al colore dei capelli della donna. Alla predominanza del giallo/oro si alternano fin da ora sprazzi di *bianco* nella purezza del candore dei cigni (v. 9), funzionale a creare il clima rarefatto che dominerà tutta l'opera, eterea e luminosa nell'incanto del verso e del-

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

le forme (vv. 12-14), quasi a scandire in musica la grazia e la leggiadria che anticipa il lieve incedere della protagonista.

L'avvio del racconto, dal titolo *Il dolce grappolo*, svolge nella prima parte l'invocazione alla bella Isaotta del corteggiatore aduso ai modi cortesi. Il risveglio avviene tra rose e broccati nell'accecante luce solare che si aggiunge a quella della bellezza emanata naturalmente da madonna Isaotta (*O madonna Isaotta, il sole è nato*, v. 1). In una sorta di gioco parodistico e artificioso del linguaggio amoroso medievale d'Annunzio lavora sulle ventuno stanze in nona rima del componimento adottando una tavolozza molteplice di luci e di ombre e costruendo un'aura di sogno e d'antico tra elementi della tradizione cavalleresca (la fantesca, la vestizione, il bagno, il corteggiamento) e stilnovistica (il rituale della lode e del saluto, la beltà della donna, la bionda chioma, la bocca *picciolella* e *aulorosa*); non mancano neppure rivisitazioni classiche (la favola greca di Onfale, la stessa che Annibale Carracci dipinse nella galleria di Palazzo Farnese). Tanto sul piano delle immagini quanto su quello della musicalità verbale, l'autore indugia nella resa scenica evidenziando i particolari della cassapanca intarsiata, del bianco marmo del lavacro, dell'eburnea pelle della donna, al pari di un pittore intento a decorare un arazzo; si compiace delle sonorità armoniose di locuzioni come *seta Caturìa* (v. 21), o *maestro di Romania* (v. 27), che evocano un oriente lontano e improbabile, o quelle falsamente mimetiche come *Colle d'Orlando* (v. 2) e *Latamone* (v. 96), dietro cui si celano esperienze più familiari e autobiografiche.[2] Vige comunque il rispetto per la liturgia profana dei codici cortesi, dal giuramento, al pellegrinaggio, al bacio finale.

Nel secondo movimento del *Dolce grappolo*, quando Isaotta appare dopo il risveglio, tra il canto dei pavoni che «striduli salutavano il mattino» (v. 71), ella non indugia nel salutare chi l'ha invocata e, non paga delle rime amorose dello spasimante, sorridendo gli si rivolge in maniera gentile: «Buon dì, messer cantore!». Seguendo i modi di altri e più antichi laudatori, ella acconsente al teatrino dell'amore e si rende disponibile ad accogliere le preghiere del giovane e a leni-

2 Mentre il Latamone appartiene alla fantasia idrografica di d'Annunzio e al suo modo di «suggerire lo spazio nel suono» (Palmieri 1935), il Colle d'Orlando è un luogo reale identificabile in un poggio «chiomato» di pini situato a sud di Pescara. È ovvio che l'utilizzo del toponimo è dovuto alla suggestione del nome, che suggerisce richiami al paladino della *Chanson de Roland*. In altri casi però D'Annunzio lo cita come luogo esistente, come nella novella *La vergine Anna* (XI) delle *Novelle della Pescara*, descrivendo la «grande alluvione dell'ottobre (1857)»: «Le acque inondarono tutta la campagna, dal Colle d'Orlando fino al Colle di Castellammare; e, poiché avevano attraversato vastissimi sedimenti d'argilla, erano sanguigne come la favola antica». In un passo del *Dialogo della convalescenza* delle *Faville del maglio* si legge: «Il delirio di primavera! È entrato anche nelle querci, anche nelle canne. La vitalba dev'essere fiorita; e lassù al colle d'Orlando, l'erba dev'essere men folta delle mammole» (d'Annunzio 1995, 398). Nella *Veglia funebre* (*Novelle della Pescara*) troviamo ancora: «Venivano, forse dalla collina d'Orlando, i profumi possenti dell'agrumeto».

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

re le sue pene, mentre tutto intorno l'autunno mostrava i suoi colori maturi (*Tutta quanta di porpora una vite | saliva da l'inferior verziere, | e le bacchiche foglie colorite | mesceansi con le rose a le ringhiere*, vv. 84-7). Il cantòre in questione può essere l'esponente di un coro liturgico come ne ha conosciuti la lirica religiosa dei secoli passati, o simile al celebratore della potenza divina («il sommo cantor del Sommo duce» di *Pd*, 25-72), o meglio ancora al dantesco «buon cantore buon citarista | che fa seguitar lo guizzo de la corda, | in che più di piacer lo canto acquista» (*Pd* XX, 142-3)? Nulla di tutto questo. Il cantore di madonna Isaotta non ha nulla di professionale ma è qualcuno che canta per diletto al fine di ottenere le grazie della donna, un tentatore della vanità femminile facile alla lusinga. Egli procede con la sua libera creazione ritmica per onorare la Bellezza, la magia, la fiaba; celebrare la Bellezza è l'intento specifico del d'Annunzio di questi anni, che rivendica il diritto alla fantasia a difesa della poesia simboleggiata da Isaotta; è lui il «cantore» misterioso accolto con «gentile volto» dalla donna che lo invita a seguitare nella produzione di rime d'amore.

L'identificazione del «cantore» nel d'Annunzio bizantino apre una questione non di poco conto sull'interpretazione dell'operetta, la quale, come si diceva in apertura, perde i connotati apparentemente sterili del vuoto esercizio di parola per acquisire sempre più quello di un libro di rottura, una vera provocazione verso la società materialistica della Roma umbertina, divenuta orfana della poesia e della Bellezza edificante. Una società privata ormai dell'immaginazione tanto cara all'amato Keats, il quale aveva insegnato ai poeti già da qualche decennio la strada per edificare. Nel poeta inglese si trova in incubazione tutto ciò che il concetto di bellezza significherà per gli artisti di qualche decennio successivo, specialmente in quelli appartenenti alla compagine preraffaellita, che in Keats riconobbero il loro archetipo. «In un grande poeta, il sentimento del Bello prevale su ogni altra considerazione, anzi le vanifica tutte» – scriveva – e la Bellezza è presente in ogni cosa, basta saperla cogliere. Essa si identifica con il Bene e con la Verità – secondo Keats – insegna a osservare i particolari, a esercitare l'attenzione e a compiacersi della solitudine. Tutti pensieri che saranno sviluppati da Dante Gabriel Rossetti e da William Morris e che non lasceranno indifferente d'Annunzio e altri scrittori del Decadentismo europeo. Soprattutto Keats insisteva sul potere dell'immaginazione, ritenuta la verità in assoluto, anche quando manca un riscontro oggettivo nella realtà concreta: «Quello che l'Immaginazione intuisce come Bellezza non può non coincidere con la Verità, abbia o no riscontro nella realtà» (Keats 1952). Nell'articolo intitolato «Un poeta d'Autunno» in *La Tribuna* (rubrica *Cronaca bizantina*), 8 ottobre 1887, il *Duca Minimo* sembrava fare il punto sui poeti inglesi che avevano attinto alla «scuola» di Keats e, tra essi si occupava, con fare ludico, di un misterioso e probabilmente au-

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

tobiografico Adolphus Hannaford, «un nome ancora oscuro» – scriveva – ma «molto stimato e gustato da quella elettissima schiera di poeti e di critici seguaci della cosiddetta scuola estetica fondata in Inghilterra intorno l'anno 1848». È evidente che il riferimento riguarda la cerchia rossettiana dei Preraffaelliti, compresa la rivista *The Germ*, «in cui essi richiamavano tutti i rami dell'arte alla stretta osservazione della natura e proclamavano il principio della comunione delle diverse arti. Li adepti della scuola nuova crebbero rapidamente. Il più grande pittore inglese contemporaneo, il Burne Jones, si accostò alla schiera. Giovanni Ruskin la favorì con la sua autorità di critico. William Morris, O'Shaugnessy, Thomas Woolner fecero in poesia le loro armi. Il Rossetti e il Swinburne si coprirono di gloria. E così a poco a poco, espulsa ogni dissertazione dimostrativa e cacciato in bando lo spirito moralista, l'arte si purificò, la tecnica fece immensi progressi, lo stile raggiunse una lucidità impeccabile». E poco importa se queste notizie sono desunte quasi di peso dalla fonte francese di Sarrazin, de *La peinture anglaise* (1882) di Chesneau o di altri ancora (Gazzetti 1986; De Michelis 1963); quel che conta è che d'Annunzio le assorbe perché convinto che da lì ha inizio l'arte moderna, la ricerca della parola apparentata con la fantasia e con il gusto aristocratico.

La storia di Isaotta, non a caso, è costruita proprio sul potere dell'immaginazione da colui che nel tempo si guadagnerà anche l'appellativo di Imaginifico. Sulla scia di Keats, d'Annunzio comprende che le passioni umane e l'amore, sublimandosi, si identificano con la Bellezza, la quale non è possibile che si alimenti solo sulla base di un processo di ordine intellettivo e freddamente razionale. «L'Immaginazione può essere paragonata al sogno di Adamo – afferma Keats –: aprì gli occhi e trovò ch'era vero». Occorre sostituire al pensiero il sentire: «oh! che delizia una vita del sentire piuttosto che del pensare». La forza di un'anima candidamente immaginativa aiuta a tollerare le brutture dell'esistenza quotidiana imprigionata nel raziocinio, a inseguire miraggi celesti e raffigurazioni confortevoli che si presentano con «immediatezza squisita»:

> Per confrontare il grande col piccolo: non sei mai stato rapito da un'antica melodia modulata da una voce affascinante, in un luogo delizioso? E non ti è mai accaduto di dover rievocare un giorno o l'altro quegli stessi pensieri e vagheggiamenti che t'agitavano al primo udirla? E non ricordi d'esserti raffigurato il volto di chi cantava in un'immagine più bella del reale, senza che tu in quel momento di estasi lo potessi lontanamente sospettare ? E perché? Perché in quel momento tu, sulle ali dell'Immaginazione, eri assurto in una sfera così alta da intuire l'archetipo, sì, quella faccia deliziosa che esiste, non può non esistere nell'Aldilà, e tu la vedrai. (Keats 1952)

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 11-28
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Tali considerazioni erano nell'aria anche nella Roma dannunziana degli anni Ottanta e si manifestavano come reazione al clima positivistico e utilitaristico vigente. Lo stesso d'Annunzio giudicò Keats l'unico tra i poeti inglesi del primo Ottocento a non essere vittima del «baco moralista», responsabile dell'appannamento della *vis* poetica: «Egli era, sopra ogni cosa, un artista. Non ebbe culto che per la Bellezza, non ebbe fede che nella Fantasia. Nei suoi versi laboriosissimi 'trema il disio de la bellezza antica'». Egli, per d'Annunzio, è «il vero precursore del cosiddetto movimento estetico» (*La Tribuna*, 8 ottobre 1887), un punto di riferimento per se stesso e per tutti. Non a caso ne sceglieva, a mo' di epigrafe, alcuni versi dell'*Endymion* (*I shall be young again, be young*; III, 237), al cui vitalismo aderiva a quel tempo l'autore del *Canto Novo*.

A ciò si aggiunga la considerazione che dalla Germania erano giunti agli inizi del secolo nella città eterna i Nazareni a fondare la società conventuale di Sant'Isidoro (1810), avendo, guarda caso, come punti di riferimento proprio i maestri prima di Raffaello, quelli a cui guarderanno di lì a poco i Preraffaelliti, importati in Italia in sordina e poi sempre più seguiti, soprattutto dopo essere stati confortati da John Ruskin. Il grande critico anglosassone nei *Modern painters* (1843) rilanciava il principio dell'arte come idea della verità, in contrasto con il concetto di imitazione del vero. La verità poteva essere espressa da qualunque segno o simbolo che avesse un significato preciso:

> Se ci fosse in pittura, né però diciamo che ci sia, ma semplicemente se ci fosse qualcosa che agisce nel senso in cui la parola agisce, non per via di rassomiglianza, ma in funzione di simbolo e di sostituzione della cosa, un tale tramite di comunicabilità potrebbe trasmettere una verità non corrotta, quantunque senza somiglianza alcuna coi fatti dei quali suggerirebbe l'idea. (Ruskin 1998)

Tutto ciò prendeva piede mentre la civiltà industriale e mercantile tentava di soffocare l'individualismo in una forma esasperata di sterile e collettivo anonimato. Al credo di Ruskin non si sentirono estranei gli amici di Dante Gabriel Rossetti, che condivisero molte delle idee del loro ispiratore, ma senza esagerare. In particolare i punti di divergenza erano nella mancata condivisione della religiosità filantropica del maestro, semmai riecheggiata da William Morris nell'idea di un'arte buona, se buona è la società che la produce; l'architettura per lui è la signora di tutte le arti, maggiori e minori perché le unifica nell'idea e nella realizzazione di un *habitat* di profonda eticità. Tuttavia, se il presente era refrattario alla realizzazione di un ordine sociale e politico soddisfacente, il passato offriva le garanzie per l'esistenza ideale dell'uomo contemporaneo nel vagheggiamento dei Comuni italiani medievali e quattrocenteschi. Morris inoltre,

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

abbracciò, com'è noto, l'idea di un'arte che fosse anche utile oltre che bella, aprendo così la strada alle arti applicate, alla decorazione, prendendo le distanze dall'estetismo aristocratico di Dante Gabriel e dei suoi seguaci.

Costoro erano difensori dell'arte come la più prestigiosa delle attività umane, quella che alimentava il sogno della bellezza degli eletti. D'Annunzio non sarà da meno nello schierarsi dalla parte di coloro che, da Pater a Wilde, da Poe a Baudelaire, a Rossetti, appunto, considereranno l'autosufficienza della bellezza e dell'arte che poggia sull'immaginazione e sull'esplorazione dell'invisibile. D'Annunzio erediterà da Rossetti l'ambiguità del sogno, la capacità di evasione dalla vita concreta e inelegante, l'urgenza dell'irreale, l'illusione di un mondo di cavalieri, di madonne e di cantori innamorati, attori protagonisti e comprimari di una civiltà passata amante della bellezza, il valore smarrito dalla modernità. Soprattutto d'Annunzio accoglie il tipo di bellezza femminile proposto dai preraffaelliti, esemplata in prevalenza, in un primo momento, sul segno incisivo e sicuro dei modelli quattrocenteschi e fiamminghi e poi sullo sfumato della figura, sempre più misteriosa, alleggerita dalla luce e dai veli, da uno sguardo vago e da un viso dolente e malinconico, espressioni di una sensualità tutt'altro che nascosta. I Preraffaelliti non smentiscono la natura, anzi, si affannano a ritrarla nei minimi particolari e certe raffigurazioni di minuzie surrealistiche e floreali, come l'*Ofelia* del Millais, o altre rappresentazioni della bellezza femminile, troveranno ammiratori entusiasti nei pittori della cerchia dannunziana, specialmente negli illustratori dell'*Isaotta Guttadauro*. I contorni in cui vive Isaotta inoltre sono quelli cari agli artisti della *Brotherhood*: orti recintati, una vegetazione di cipressi, allori, erbe varie, rose alle ringhiere, selve di canne e grappoli «rubenti» che l'Autunno «infranse nel bicchiere» e boschi immalinconiti dai colori caldi di novembre. Torna nel contesto il motivo caro della passeggiata, che qui non ha l'esito esplicito del *Peccato di maggio* ma è ugualmente un pretesto per soddisfare un gioco d'amore, cioè la ricerca del grappolo superstite che autorizzerà finalmente il bacio tanto desiderato. Il tutto si trasforma in un'avventura cortese, una sorta di caccia al tesoro, un pio pellegrinaggio, non senza un richiamo al *Cantico dei Cantici*: *Mane surgamus ad vineas;* [...] *ibi dabo tibi ubera mea* (VII, 12) (Palmieri 1955). Durante il cammino si susseguono idilliche scene campestri e ricordi cavallereschi di Lancillotto e della sua incantevole Blanzesmano: «Era, d'intorno, un grande incantamento», tra canti d'uccelli, «sentieri sconosciuti» e «pioppi nudi e senza movimento». Isaotta bionda «Tutta rosea volgea da me la testa» ed era bella come Blanzesmano, l'eroina arturiana appena evocata. Nella discesa verso i vigneti affiora un placido candore, un senso misto di sopore e dolcezza, tanto nella natura (l'assenza di vento, il mareggiare placido dell'erba), quanto nel portamento della donna da cui traspare virgi-

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

neo pudore e tenero ritegno (vv. 136-7), come si addice a una vera figura rossettiana, distinguibile per le sue sconosciute soavità, per la *rotonda bocca*, languida e sensuale. Il «cantore» ha raggiunto il suo scopo con la conquista dell'ambìto gesto d'amore. L'Isaotta di d'Annunzio si pone su uno sfondo ieratico-sacrale e può vantare eleganze e decori preraffaelliti, come Lady Lilith o la Beata Beatrix; ella è donna angelicata sul modello stilnovistico, figura ninfale d'un femminile candido ed etereo al pari dell'Ofelia shakespeariana e milleisiana, ma anche ammiccante *gelida virgo* tutta presa dai piaceri del bagno, incurante dei tesori che possiede, superbamente assorta, come Lilith, nella «contemplazione della propria perfetta bellezza» (Nencioni 1884), tremante di piacere al getto fresco dell'acqua, come sarà anche Elena Muti nel romanzo dell'89. La piacevolezza che suscita la plastica bellezza di Isaotta Guttadauro, statuaria come una dea e imperturbabile, se non fosse per il brivido che anima il suo corpo come reazione allo spruzzo, anticipa la grazia suprema di Elena che prende capricciosamente il bagno nella tazza d'Alessandro nella nota scena del *Piacere*; come anche l'immagine iniziale delle rose sui balconi che «morian trascolorando», preludono al morire lento di quelle rose senza più profumo sul freddo marmo del camino nell'addio di Elena ad Andrea. Tutto ciò a riprova ulteriore che l'*Isaotta Guttadauro* è il libro che Sperelli avrebbe voluto scrivere. Inoltre, il simbolismo cromatico che privilegia il bianco (associato da Dante alla purezza e alla castità) e l'oro dei capelli di ascendenza stilnovistica rinviano decisamente al repertorio medievale e alla tavolozza preraffaellita, anche se in d'Annunzio è quasi inevitabile che il colore si traduca in espediente psicologico-sensoriale e la donna esprima la sua dolce ritrosia ammaliatrice.

2 Altre esperienze del cantore

Il compito del «cantore» però non è esaurito. La sua energia canterina si cimenta nella *Ballata d'Astioco e di Brisenna* o nella lunga sequenza delle quattordici dedicate a *Isaotta nel bosco*. Nel primo componimento citato sembra di essere in un quadro di Dante Gabriel Rossetti, di William Morris o di Alma Tadema, popolato di dame e cavalieri usciti dalle miniature dei cantari, ravvivati da un colore magico che li proietta in un palcoscenico fiabesco, tra saghe, arazzi e boschi verdeggianti. Le otto stanze di endecasillabi formano una tessitura narrativa tardo-antica che rinvia a echi dei romanzi cortesi, a pagine di letteratura cavalleresca, in un misto di riferimenti che coinvolge libere rivisitazioni del Tasso e calchi dell'*Intelligenza*. In questo contesto si assiste agli amori di Astìoco e Brisenna, mentre rivivono i miti di Aurora e Cefalo, del dio Pan e delle ninfe. Nelle ballate di Isaotta confluiscono tutti gli ingredienti dell'idillio cavalleresco di ispira-

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

zione preraffaellita: una cavalcata in compagnia della donna leggiadra, un sogno incantato, tra l'odore intenso di viole che giungeva «a quando a quando», al risveglio della natura che appare sfolgorante così come la vide Botticelli «in su' poggi di Fiesole vagando». Tutta la scena sembra rallentata nei movimenti, come sottolinea l'uso ripetuto di «a quando a quando», un'espressione cara già al Tasso e poi ai decadenti, per indicare l'intermittenza e la leggerezza dello sfumato e dell'indefinito. Isaotta risplende nella bianchezza delle sue mani («come ostie in sacramento», v. 60), capaci di dolcezza e di guarire «tutti i nostri mali», che sono poi i mali del cuore, le ansie e le angosce dell'amore: sono simbolo di purezza, come i «gigli spirtali» che fanno capolino tra le viole. Si potrebbe dire che il repertorio dell'immaginario preraffaellita è completo (Oliva 1992). La bellezza domina incontrastata in tutte le sue forme e il bianco diventa accecante nella sua luminosità, anche riferita a parti del corpo (collo, ginocchi, poppe, braccia, ventre, denti, viso, fronte). Qui si celebra il trionfo «de' suoni de' colori e de le forme» (v. 106) e d'Annunzio, pronto a citazioni letterarie e pittoriche, sembra si diverta nella sua costruzione imitativa a frazionare la storia in una serie di momenti procedendo per giustapposizioni e parallelismi, assecondando un gioco prospettico di sovrapposizioni e trasfigurazioni tra i livelli scenici e quelli linguistico-figurativi. L'insieme delle ballate evoca un'atmosfera fiabesca nel racconto di una cavalcata nel bosco e della sosta dei due amanti in una radura in cerca di viole. Un motivo non nuovo per d'Annunzio, che lo aveva sfruttato nella novella «Nell'assenza di Lanciotto» nel *Libro delle vergini* e che il *Duca Minimo* riprenderà in una pagina giornalistica del 1887 («Eravamo su la via maestra, cavalcando al trotto di caccia»: d'Annunzio 1887); così l'autore del *Piacere* farà eco a sua volta in alcune situazioni chiave della narrazione («una sera tornavano a cavallo [...] avendo ancora negli occhi la gran visione dei palazzi imperiali incendiati dal tramonto»; oppure: «il bosco appariva già tutto cupo, d'un verde tenebroso [...] Andavamo al passo, nel silenzio»); a ciò si aggiunga che l'atmosfera di sognante idealizzazione della passeggiata a due, a piedi o a cavallo, si riproporrà in alcuni luoghi ben noti dell'*Alcyone* (Palmieri 1955). L'incantesimo poetico insiste sulla figura di Isaotta che diventa *virgo* botticelliana (il 25 luglio 1886 appariva sul *Fanfulla della domenica* il testo di *Viviana*: «O Viviana May de Penuele, | gelida virgo preraffaellita, | o voi che compariste un dì, vestita | di fino argento, a Dante Gabriele, | tenendo un giglio ne le ceree dita»), sfiorata nella sua ambigua sacralità e inserita in una fitta rete di corrispondenze e di codici simbolici (l'ossessione delle mani, le fattezze della donna-angelo tipiche della liturgia stilnovistica, il decorativismo floreale della Primavera, la metafora della donna-fiore, la presenza inevitabile del giglio), riconducibili ancora una volta al preraffaellismo decorativo di ascendenza rossettiana. È noto che Botticelli fu amato dagli esteti di fine se-

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

colo come Walter Pater e Huysmans, ma anche dal secentista Claude Lorrain, i quali coglievano nella sua opera qualcosa di inquietante, una preziosità eterea e un ammaliante fascino ambiguo (Praz 1948). Queste ballate dedicate a Isaotta furono definite non a caso da Enrico Nencioni «la parte più perfetta e mirabile» del libro dannunziano (Nencioni 1887, 376).

3 Il *Novissimum agmen* a Roma

I modelli del Preraffaellismo si erano diffusi nell'ambiente romano a poco a poco. Prima del 1878 (data della traduzione italiana effettuata da Luigi Gamberale de *L'ultima confessione* di Dante Gabriel Rossetti, edita a Campobasso), non c'è traccia in Italia di temi rossettiani (Oliva 1992). Il contatto tra Gamberale e il poeta-pittore inglese fu provocato molto probabilmente da Teodorico Pietrocola Rossetti, cugino di Gabriele Rossetti e frequentatore della famiglia a Londra. La traduzione di Gamberale però, a parte alcuni riscontri epistolari (Iannucci 1997), aveva avuto una circolazione limitata e non determinante. Bisognerà attendere ancora qualche anno per vedere comparire sui giornali della Capitale gli interventi mirati di Emanuele Navarro della Miraglia, di Carlo Placci, ma soprattutto l'articolo fondamentale di Enrico Nencioni, sempre attento a registrare, da appassionato anglista, gli eventi di rilievo della cultura inglese. (Cimini 2013). Certo era che aleggiava a Roma in quegli anni – ricorderà Scarfoglio a distanza – «Una enorme massa di idee e di dottrine estetiche» che facevano leva «sul sentimento della bellezza» e superavano le stesse passioni politiche e l'avidità di lucro (Scarfoglio 1988, 165-6). Una prima e intensa fase della diffusione del Preraffaellismo si ebbe intorno agli anni Ottanta e fu di carattere prevalentemente letterario; una seconda, riguardante più la pittura e le arti decorative, è da collocarsi dal 1895 in poi; in quell'anno appare in due tempi un saggio ben articolato di Giulio Aristide Sartorio sul *Convito* di De Bosis: (*Nota su Dante Gabriel Rossetti pittore*: nr. 2, febbraio e nr. 4, aprile 1895) e si verificò un notevole apporto di artisti britannici alla prima Biennale di Venezia, presieduta, guarda caso, da William Michael Rossetti, fratello di Dante Gabriel (Pieri 2010).

Ma l'articolo di Nencioni («Le poesie e le pitture di Dante Gabriel Rossetti», in *Fanfulla della domenica* del 17 febbraio 1884) al suo apparire apriva nuovi orizzonti soprattutto perché fissava l'eterno femminino preraffaellita nella descrizione di Lady Lilith, un ritratto profondo, fisso, saldo, che richiamava connotati sacri e al tempo stesso sensuali di amore totale. D'Annunzio, che fino ad allora di Rossetti non conosceva «quasi nulla», come confessava a Nencioni, rimase colpito dall'intervento dell'amico, da cui apprendeva in sintesi la storia del movimento pittorico e scopriva le fattezze del prototipo di donna

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

su cui forse si modellerà sia la dolce Isaotta (Pieri 2007), sia la figura della *femme fatale*, seduttrice piena di fascino, tentatrice diabolica che sarà cara a Swinburne (Praz 1948; Billi 1990).

Vestita di bianco, seduta davanti allo specchio, si sta pettinando «la gran massa d'oro dei suoi magnifici capelli». Proveniente dalle antiche religioni mesopotamiche, dalla prima religione ebraica e da altri miti perduti nella memoria del tempo, Lilith, la donna prima di Eva, assume le sembianze di una figura preraffaellita con la sua aria «di superbo e indifferente riposo nella tranquilla contemplazione della sua perfetta bellezza»:

> Gli occhi un po' languidi non hanno passione nello sguardo- la fronte imperiale è liscia come alabastro. Essa sa che una bellezza come la sua equivale al genio e alla forza, alla verità e alla virtù. Essa si sa onnipotente. Essa vede che a un volger di ciglio può piegare le volontà più virili… che l'uomo al cui collo essa avvolgerà scherzando una delle sue trecce, non si libererà più da quel laccio- mai più! Essa è come saziata dalla sua perfezione, dalla sua irresistibile onnipotenza. È la sirena, la maga, la venere trionfatrice. Il sole d'estate si riflette nello specchio: e lucide foglie di grandi fiori le splendono intorno, dardeggiando colori, emanando profumi. È una gran quiete meridiana nella campagna di fuori, e qui nella camera- non un alito sfiora le candide trine su cui è mollemente adagiata e con una divina indolenza, essa segue a frenare col gran pettine d'ebano i rivi d'oro de la chioma fragrante, la quale ombreggia con le sue luminose onde le nevi e le rose della superba e nuda abbondanza del petto. (Nencioni 1884)

Non è che un esempio della trasformazione della figura femminile a opera di Dante Gabriel Rossetti e degli adepti alla *Brotherhood*, la cui visione del mondo si diffondeva a macchia d'olio in Europa e paradossalmente anche in Italia, nel luogo da cui tutto era partito. Peculiarità fondamentale del movimento era nella sua configurazione concentrica, nel senso che l'onda tornava dove era nata. Ispirato alla cultura italiana delle origini, il Preraffaellismo prendeva piede in Inghilterra e da qui si ramificava senza sosta nel simbolismo francese e nel modernismo spagnolo (Lethéve 1984; Allegra 1984). Ma l'Italia restava l'ambiente più ricettivo per ricevere gli stimoli di un gusto medievaleggiante germogliato lontanamente nel suo territorio e che ora sapeva trattare e ricreare a modo proprio nel sofisticato *milieu* bizantino di Roma capitale (Pieri 2007, 2010).

Gli interessi medievali del fondatore della Confraternita, a sua volta ereditati dal padre Gabriele, patriota esule in Inghilterra, lo portano a occuparsi di Dante e dei poeti del suo tempo in una poderosa

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

antologia, *Early italian poets* (1861),[3] frutto di una ricerca capillare nella letteratura dei primi secoli. In questo quadro rientra anche la traduzione della *Vita Nuova* (1845-49), tutt'altro che marginale per la diffusione in Inghilterra del grande poeta italiano e di quel gusto che animerà la poesia e la pittura dei precursori di Raffaello. Di questo passo il Medioevo italiano tornerà riciclato in Italia attraverso le escursioni inglesi di alcuni pittori e l'impegno di gruppi artistici che a Roma alimenteranno una vera e propria moda nel nome dei Rossetti. Si diffonderà nella Capitale, dietro l'esempio, della Confraternita rossettiana, un associazionismo diffuso che farà proprie le teorie anglosassoni o le discuterà in modo quasi sempre originale. Il fulcro di quelle riunioni, il laboratorio delle idee, fu senza dubbio *Il Caffè Greco*, ove nacque l'idea di far interagire poesia e pittura secondo il modulo preraffaellita nella concezione di un libro, l'*Isaotta Guttadauro* di Gabriele d'Annunzio, un'*editio picta*, illustrata dai più valenti pittori frequentatori del cenacolo sotto la guida di un autore entusiasta. Era il 1886 e l'iniziativa era destinata ai lettori de *La Tribuna*. Ne erano coinvolti Vincenzo Cabianca, Onorato Carlandi, Giuseppe Cellini, Enrico Coleman, Mario de Maria (*Marius Pictor*), Cesare Formilli, Alessandro Morani, Alfredo Ricci, Giulio Aristide Sartorio. Gran parte di essi si ritrovarono a far parte della società «In Arte Libertas» guidata da Nino Costa, un'associazione che, professando un energico ritorno alla natura, non era molto lontana dall'insegnamento preraffaellita. Lo stesso fondatore aveva avuto in passato frequenti contatti con artisti stranieri, prima con alcuni dei vecchi Nazareni come Overbeck e Comelius, amanti del Quattrocentismo, poi con la frequentazione di artisti inglesi come George Mason e Frederic Leighton, Charles Coleman, che lo accompagneranno nella campagna romana a dipingere *en plein air*. Per loro tramite, dopo il 1870, Costa si avvicina alle idee di Ruskin «sacerdote della bellezza» e a una ricerca fondata sulla rielaborazione pensata del vero, una convinzione che lo porterà a riunire attorno a sé appassionati cultori del Quattrocentismo e dell'arte paesaggistica, dell'idea preraffaellita di restituire il senso di totalità e di armonia della natura, in cui ogni singolo elemento era in relazione con il contesto (Costa [1927] 1983). In quegli stessi anni non è trascurabile la presenza in Italia di uno dei maggiori sostenitori dell'arte preraffaellita, quell'Edward Burne Jones, amico di Morris e di Ruskin, innamorato dell'arte italiana, la cui conoscenza egli arricchì a più riprese (nel 1859, 1862, 1871), spaziando da Giotto a Simone Martini, ai quattrocentisti fiorentini e veneti, al Botticelli. Il suo ultimo viaggio

3 Si cita qui l'edizione italiana procurata dal Centro europeo di studi rossettiani: *Dante Gabriel Rossetti, I primi poeti italiani. Da Ciullo d'Alcamo a Dante Alighieri*. Introduzione e commento a cura di S. Ceccarelli, premessa di G. Oliva. Lanciano: Carabba, 2014.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

in Italia coincide con la pubblicazione di *Morning in Florence* (1875) di Ruskin, una sorta di guida turistica che contiene tutte le emozioni per le 'scoperte' fiorentine dell'esteta e l'incubazione di quella che diventerà la sua «religione della bellezza», contribuendo tra i primi a diffondere il gusto preraffaellita all'inizio degli anni Ottanta, quando a Roma si potranno ammirare anche i cartoni dei mosaici di Burne Jones realizzati per la Chiesa anglicana di San Paolo dentro le Mura in Via Nazionale. Più tardi si verificherà una vera e propria fusione tra il gruppo dei pittori riuniti intorno a Costa e i seguaci del Preraffaellismo, i quali non mancheranno, d'ora in poi, alle mostre allestite da *In Arte Libertas*. Della tensione verso la Bellezza e l'arte come fiore purissimo della vita, fu partecipe d'Annunzio frequentatore assiduo e interessato del pensiero contiano durante gli incontri nell'*omnibus* del *Caffè* di Via Condotti.

Diego Angeli, che di quelle riunioni ha lasciato un'importante testimonianza (Angeli [1930] 2001) dà grande rilievo proprio al ruolo svolto da Angelo Conti nel tenere insieme le singole personalità che si avvicendavano in quel luogo, in cui diffondeva la filosofia di Schopenhauer e l'amore per l'antica poesia italiana: «Egli a traverso il Ruskin era giunto ai Preraffaelliti e a traverso questi era risalito ai quattrocentisti italiani. Con la sua eloquenza animatrice egli insegnò a molti di quei giovani a *vedere*, con occhio nuovo, molti artisti che fino allora essi avevano disprezzato o ignorato» (98). Contro tutte le nuove proposte artistiche che venivano dalla scuola francese, dai *cadmmius* di Fortuny o dalle esperienze olandesi di Marius Pictor, poi convertito alle teorie di Ruskin, Conti «opponeva Sandro Botticelli – non ancora volgarizzato dalla moda – e a traverso i primitivi italiani arrivava fino a Dante Gabriele Rossetti e alla 'fratellanza' preraffaellita». Su Botticelli d'Annunzio non era da meno se consigliava al pubblico estivo romano di rinunciare a un'escursione fuori porta per visitare le gallerie d'arte, tra cui quella Borghese, dove sarebbe stato rapito da una sorta di «attrazione misteriosa», dalla «vita profonda ed acuta, quasi soprannaturale» della figure botticelliane («Nella Galleria Borghese», *La Tribuna*, 22 luglio 1887). Era questa la nuova prospettiva da percorrere – anche secondo Diego Angeli – la più aspra e «più memorabile battaglia d'arte che si *fosse* combattuta al Caffè Greco». Da quelle discussioni tra personalità così diverse ebbe origine l'*Isaotta Guttadauro*, «il primo tentativo di una edizione di arte» (Angeli 2001, 98).

In realtà, com'è stato osservato, il preraffaellismo d'importazione non distingue adeguatamente le varie fasi del movimento, passato dall'iniziale fervore rivoluzionario anti-accademico a uno stadio mistico e fiabesco, fino all'ossessione per la bellezza femminile dell'ultimo periodo, quello che maggiormente fu recepito in Europa divenendo una vera e propria moda, tant'è che lo stesso d'Annunzio confondeva pittori accademici come Frederic Leighton e Alma Tade-

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

ma con Dante Gabriel Rossetti (Woodhouse 1984, 2003). Alma Tadema però, anche se non perfettamente allineato con gli amici di Rossetti, gli aveva provocato suggestioni indefinite e un'idea della realtà che andava oltre il visibile, capace di penetrare i «pensieri della natura» (Sborgi 1990). Una cosa è certa: che d'Annunzio era attento non solo alla produzione di quel libro rappresentativo, ma anche a emancipare gli artisti e gli intenditori d'arte dal passatismo inerte. Al suo fianco erano Angelo Conti e Diego Angeli, veri e propri militanti in nome dello svecchiamento degli scenari culturali, apostoli di una fratellanza entusiastica e virale, come quella dei primi Preraffaelliti. Conti non a caso parlò di un *Novissimum agmen*, di una schiera d'avanguardia «pronta a rinforzare le file dei caduti e a combattere le battaglie dell'avvenire» (Conti 1885). Tra essi erano Alessandro Morani, figlio di Vincenzo e Alfredo Ricci in cui la pittura si coniugava con la poesia, entrambi influenzati dalla moda preraffaellita, con personaggi avvolti da un alone misterioso e figure di donne tipicamente rossettiane, tra cui una testa femminile «purissima, soave, dipinta amorosamente, perfettamente disegnata, un gentile tipo preraffaellita, che faceva pensare alla donna della antica poesia italiana». Da lì – secondo Conti – Ricci «fu invaso da una specie di delirio quattrocentista; e il suo studio si empì di figure di fanciulle preganti, di femmine bianco vestite, pie, con gli occhi dalle lunghe ciglia, chini; di busti e di medaglioni di Donatello». Ad essi Conti affianca Onorato Carlandi, conosciuto in Inghilterra ove aveva soggiornato, dotato di una spiccata «percezione della bellezza, qualità dell'artista vero». Con queste premesse Angelo Conti non poteva non plaudire all'uscita dell'*Isaotta Guttadauro*, contenente poesie sgorgate «dal cielo dei sogni», dunque ogni cosa che coincide con la bellezza e l'antica perfezione, sia nei versi che nelle illustrazioni, dalla poesia della notte di Vincenzo Cabianca e di Marius de Maria, al ricordo «doloroso» del viale dell'Aurora scomparso ad opera dei barbari costruttori della nuova Roma. Ricci, tra gli altri, dà il volto a Isaotta, raffigurata in una «bellissima dama, aperta la finestra gotica, al richiamo del suo poeta», il messer cantore dannunziano pronto a elogiare la bellezza: «A questa salutazione d'Isaotta, ridono, nel disegno di Ricci, le collinette lontane, ove par che si diffonda con un alito di giovinezza e di poesia. È una dolce, è una pura trovata di stile – prosegue Conti – questo disegno di Ricci. Dolce e malinconica è anche la sua Viviana- gelida virgo preraffaellita». In un successivo intervento sulla *Tribuna* del 14 febbraio 1887 Conti ritorna sul libro di Isaotta per spiegarne il significato artistico e indirettamente il suo contenuto provocatorio nei confronti di una società incapace di comprendere, ottenebrata dall'angoscia degli affari, priva del senso estetico, attenta solo a ciò che è *utile*. Le sue parole sembrano tradurre il pensiero di d'Annunzio alimentandone la provocazione, dando in pasto la bellezza delicata e gentile della nobildonna a un pubblico inadeguato. E conclude con una sfer-

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

zata finale: «Quale diritto ha, specialmente oggidì il pubblico a possedere lavori che non destano in lui un sol palpito di vita ? Non solo, ma qual diritto ha a dare un giudizio di cose che son state concepite in un ambiente infinitamente superiore al suo?». Fatto sta – scrive ancora Conti – che «il mondo si trova oggidì in uno stato di quasi completa insensibilità» e Gabriele d'Annunzio, l'incompreso «poeta della bellezza, come i greci del tempo antico», lotta per medicare le piaghe di un mondo in rovina. Le atmosfere del libro di Isaotta hanno il compito di contaminare le coscienze malate per farle risorgere ridando potere all'immaginazione, che le rifonda e le ristruttura formando uomini degni di migliorare se stessi e la società in cui vivono. Il libro ideato nel Caffè Greco è tra le testimonianze più eloquenti della campagna in favore della Bellezza che d'Annunzio intraprende proprio in questi anni collaborando ai giornali romani, dal *Fanfulla*, a cominciare dal 1882, a *La Tribuna*, di cui diventa cronista dal 1 dicembre 1884. Non sono rari in quegli interventi le preoccupazioni per la metamorfosi della Capitale, per le proposte architettoniche che egli definisce «un cincischiamento miserabile di creta, di gesso, di cartapesta; un'orgia di barocchismi» («Fiera a Santa Susanna». *Fanfulla*, 12 gennaio 1882). Il giovane osservatore, come sarà in futuro, combatte fin da ora contro i progetti di devastazione del Bello, attaccando la barbarie artistica e culturale della società del tempo («La suprema indifferenza del gran popolo romano per ogni produzione spirituale di qualsiasi genere si va affermando ogni giorno di più»: «Esposizione Promotrice». *La Tribuna*, 10 marzo 1885). Nel *Piccolo Corriere* del 12 maggio 1885 Roma è «la città delle demolizioni», immersa nella polvere delle rovine, disponibile a lasciare spazio «al gran mostro della moderna architettura, alla caserma degl'impiegati». Comincia proprio in questi frangenti la lunga e futura battaglia di d'Annunzio per la difesa del patrimonio architettonico e il nuovo paesaggio delle città italiane. La bellezza, dunque, non rimane un concetto astratto ma viene istituzionalizzata, trasferita come bene comune per il progresso culturale ma anche economico della società. Con il mutare rapido del panorama urbano, invece, d'Annunzio avverte come si sia accentuata di conseguenza una mentalità utilitaristica, soggetta all'ansia della ricchezza, al comportamento senza scrupoli, all'avanzare del cinismo e del soggettivismo esasperato. Lo ribadirà con fermezza nel «Proemio» anonimo del *Convito* nel 1895 (poi diventato «La parola di Farsaglia». *Il libro ascetico della giovane Italia*), quando parlerà di un tempo che sembrava aver cancellato «ogni culto delle cose intellettuali», di «tempi oscuri in cui vennero da contrade remotissime i Barbari [...] e nella corsa ruinosa abbatterono tutti i simulacri della Bellezza e cancellarono tutti i vestigi del Pensiero». L'«opificio delle spirito» era frantumato dai beni pratici e materiali regolati dai sistemi bancari e finanziari, a danno della crescita dell'uomo e della sua formazione culturale. A questo processo,

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 11-28
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

che andava a discapito della poesia e di tutta l'arte nelle sue forme diverse, era ora di reagire. Il sogno di Isaotta, dunque, nella sua leggerezza pensosa, si poneva come una sorta di Eden salvifico, un primo, deciso, energico invito al recupero della fantasia e al miglioramento di se stessi (Oliva 2017).

Bibliografia

Allegra, G. (1984). «Il preraffaellismo in Spagna come elemento dell'immaginario modernista. Idee, tematica, figure». Oliva 1984, 373-94.
Angeli, D. [1930] (2001). *Le Cronache del Caffè Greco*. Milano: Treves. Rist. a cura di Stefano Stringini. Roma: Bulzoni.
Billi, M. (1990). «D'Annunzio e Swinburne: modelli e figure». Nerozzi Bellman 1990, 129-39.
Cimini, M. (a cura di) (2004). *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
Cimini, M. (2013). *Gli adoratori della bellezza*. Lanciano: Carabba.
Conti, A. (1885). «L'Arte a Roma. *Novissimum agmen*». *La Tribuna*, 4 ottobre 1885, ora anche in Oliva 1992.
Costa, N. [1927] (1983). *Quel che vidi e quel che intesi*. A cura di G. Guerrazzi Costa. Milano: Treves. Rist. Milano: Longanesi.
D'Annunzio, G. (1887). *Pagine disperse*. A cura di Alighiero Castelli. Roma: Lux.
D'Annunzio, G. (1993). «Un poeta d'autunno». Boni, M. (a cura di), *Le cronache de "La Tribuna"*, vol. II. Bologna: Boni editore, 150-3.
D'Annunzio, G. (1995). *Prose scelte*. A cura di Gianni Oliva. Roma: Newton Compton.
De Michelis, E. (1963). *D'Annunzio a contraggenio*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
Gazzetti, M. (1986). *D'Annunzio giornalista nella cultura europea della fine del secolo (1883-1988)*. Pisa: Pacini.
Iannucci, A. (1997). *Luigi Gamberale e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*. Roma: Bulzoni.
Lethève, J. (1984). *Rossetti et les preraphaelites devant l'opinion francaise*. Oliva 1984, 343-52.
Nencioni, E. (1884). «Le poesie e le pitture di Dante Gabriele Rossetti». *Fanfulla della domenica*, 17 febbraio.
Nencioni, E. (1887). «Isaotta Guttadauro». *Fanfulla della domenica*, 6 febbraio. poi in *Nuovi saggi critici di Letterature straniere.* A cura di F. Martini. Firenze: Le Monnier, 1909, 376.
Nerozzi Bellman, P. (a cura di) (1990). *Gabriele D'Annunzio e la cultura inglese e americana = Atti del convegno* (Pescara, 12-13 dicembre 1988). Chieti: Solfanelli.
Oliva, G. (a cura di) (1984). *I Rossetti tra Italia e Inghilterra = Atti del convegno* (Vasto, 23-25 settembre 1982). Roma: Bulzoni.
Oliva, G. (1992). *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*. Milano: Mursia.
Oliva, G. (2017). *D'Annunzio. Tra le più moderne vicende*. Milano: Mondadori, 1-25.
Palmieri, E. (a cura di) (1955). *Gabriele d'Annunzio. Poesie complete. L'Isottèo. La Chimera*. Bologna: Zanichelli.

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 11-28
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Pieri, G. (2007). *The Influence of Pre-raphaelitism in Fin-de Siècle Italy: Art, Beauty and Culture*. Oxford: Maney.
Pieri, G. (2010). «Influenze di Dante Gabriel sui pittori italiani di fine secolo». *I Rossetti tra Italia e Inghilterra*. Lanciano: Carabba, 213-33.
Praz, M. (1948). *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni.
Sborgi, F. (1990). «Gabriele D'Annunzio e la cultura figurativa inglese del XIX secolo». Nerozzi Bellman 1990, 71-91.
Scarfoglio, E. (1988). *Vento etesio. Scritti di viaggio*. A cura di R. Giglio. Massa Lubrense: Il Sorriso di Erasmo
Keats, J. (1952). *Keats*. Versione di F. Politi. Milano: Garzanti.
Ruskin, J. (1998). *Pittori moderni*. A cura di G. Leoni e A. Guazzi. Torino: Einaudi.
Woodhouse, J. (1984). «D.G. Rossetti, D'Annunzio e il Preraffaellismo». Oliva 1984, 354-5.
Woodhouse, J. (2003). «Preraffaellite truccate: le donne dipinte da D'Annunzio». *Gabriele D'Annunzio tra Italia e Inghilterra*. Pescara: Ediars, 93-101.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Archivio d’Annunzio
Vol. 7 – Ottobre 2020

Gabriele d’Annunzio e Ivo Andrić: un confronto fra le poesie *Consolazione* e *Il Ritorno*

Danijela Maksimović Janjić
Università degli Studi di Kragujevac, Serbia

Abstract The present work aims to investigate the influence of Gabriele d’Annunzio on Serbian writer Ivo Andrić, winner of the Nobel Prize in Literature in 1961. The possibility of the influence of d’Annunzio on Andrić is analysed by a comparison between two poems, d’Annunzio’s *Consolazione* and Andrić’s *Il Ritorno*, focusing on their similarities and differences. The results represent the homage to the studies of prof. Željko Đurić who also considered the importance of d’Annunzio’s poem *Consolazione* in one of many of his pieces of research dedicated to the influence of d’Annunzio on Serbian and Croatian writers.

Keywords Gabriele d’Annunzio. Ivo Andrić. Consolazione. Il Ritorno.

Edizioni Ca’Foscari

Peer review

Submitted 2020-05-14
Accepted 2020-06-02
Published 2020-10-22

Open access

Citation Maksimović Janjić, D. (2020). “Gabriele d’Annunzio e Ivo Andrić: un confronto fra le poesie Consolazione e Il Ritorno”. *Archivio d’Annunzio*, 7, 29-40.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2020/01/002

In omaggio al prof. Željko Đurić

La fortuna dell'opera di Gabriele d'Annunzio in Serbia consiste in tre aspetti decisivi: la scelta dei testi tradotti, il ruolo di d'Annunzio nella Prima guerra mondiale e l'influenza di d'Annunzio sugli scrittori serbi. I testi tradotti sono quasi tutti in prosa, racconti e romanzi. Questi, in ordine cronologico, secondo la data della pubblicazione in lingua serba, sono i seguenti: *Kraj mrtvaca* (*La veglia funebre*) del 1908, a cura di Miodrag T. Ristić, *Devojačka zemlja* (*Terra vergine*) del 1915, a cura di Đorđe T. Stefanović, *Nevini* (*L'Innocente*) del 1915, a cura di Mihailo Dobrić, *Đovani Episkopo* (*Giovanni Episcopo*) del 1922, a cura di Đorđe T. Stefanović, *Oganj* (*Il Fuoco*) del 1922, a cura di Mihailo Dobrić, *Žigosani* (*Đovani Episkopo*) (*Giovanni Episcopo*) del 1922, a cura di Mihailo Dobrić, *Devica Orsola* (*La vergine Orsola*), *Hirurg s mora* (*Il cerusico di mare*) e *Dukati* (*I marenghi*) del 1943, a cura di Anton Bruno Herenda (queste tre novelle sono state pubblicate in un volumetto intitolato *Devica Orsola i druge priče – La vergine Orsola e altre novelle*), *Nevina zemlja* (*Terra vergine*) del 1994, a cura di Marija Radovanov-Mattioli, *Nedužan* (*L'Innocente*) del 2003, a cura di Mirjana Đukić-Vlahović e Tamara Vlahović. L'unica poesia di d'Annunzio che abbia avuto una certa diffusione in lingua serba è *Ode alla nazione serba*. Tutte le altre poesie tradotte in serbo sono rimaste nella sua ombra, pubblicate prevalentemente nella rivista *Bosanska vila* e mai raccolte in un volume. Inoltre, nessuna raccolta di d'Annunzio è stata tradotta integralmente.[1] Non bisogna spiegare i motivi di questa scelta che esclude tutte le altre poesie dannunziane (il testo che onorò il popolo serbo non poteva rimanere sconosciuto nella lingua serba), però è necessario rivedere come l'*Ode* venne accolta nell'arco di un intero secolo, dalla prima traduzione del 1916, a cura di Mi-

1 Dušan Zlatković tentò di offrire al pubblico la traduzione di un piccolo ciclo di sette poesie della raccolta *Elegie romane* (*Ave, Roma*, *Il vóto*, *Il meriggio*, *Congedo*, *Felicem Niobem*, *Vestigia*, *In un mattino di primavera*), pubblicate nel 1911 in due numeri della rivista *Bosanska vila* (d'Annunzio 1911a; d'Annunzio 1911b). Purtroppo, non erano due numeri successivi, ma abbastanza distanti (uno fu di marzo, l'altro di luglio) per cui, a nostro avviso, si perse un po' la continuità nella presentazione dei componimenti delle *Elegie romane*. Inoltre, sarebbe stato prezioso se i testi tradotti fossero stati raccolti in un volume corredato di notizie sulle *Elegie romane* e sulla poetica del loro autore, soprattutto perché la loro pubblicazione in rivista precedette la stesura dell'*Ode alla nazione serba* e la loro maggiore diffusione avrebbe offerto a un pubblico più vasto una visione più complessa del d'Annunzio poeta. È notevole poi la traduzione di cinque componimenti da parte di Augustin Tin Ujević, il famoso poeta croato, sempre su *Bosanska vila* nel 1912, concentrati in un numero della rivista – nonostante si trattasse delle poesie più belle e più mature di d'Annunzio (la poesia *O Giovinezza* dello squisito *Poema paradisiaco*, le altre quattro del preziosissimo *Alcyone*: *L'ulivo*, *Furit aestus*, *Pace*, *Le stirpi canore*), non ne viene offerto un saggio completo, dato che la traduzione è in prosa (d'Annunzio 1912).

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

lutin Bojić,[2] fino all'ultima versione in serbo, uscita nel 2016 a cura di Dragan Mraović. Inizialmente, l'entusiasmo per la composizione dedicata al popolo serbo fu ovviamente intenso per poi quietarsi in seguito all'occupazione di Fiume. L'*Ode* cadde nell'oblio fino al 1998 quando Mraović pubblicò la sua prima traduzione del componimento e riportò alla luce la poesia che tanto tempo fa nutrì l'orgoglio nazionale del popolo contento del fatto che il celebre d'Annunzio gli dedicò i suoi versi. La traduzione rivista di Mraović uscì nel 2016 in un volumetto che accoglie anche la biografia di d'Annunzio. Ma tutto questo non significa che la poesia venne letta senza un vaglio critico e oggettivo. Infatti, un'analisi accurata e attenta del componimento la fecero prima Mate Zorić (1980) e poi Željko Đurić (2008, 2010, 2012). Il giudizio più sostanzioso fu quello di Đurić:

> Viene a dire, alla fine: un'immagine punto bella di Gabriele d'Annunzio che nel caso dell'*Ode alla nazione serba* ha fatto una manipolazione grossolana e facile dei simboli della storia e della cultura di un popolo, immergendoli, in maniera superficiale e irresponsabile, nel proprio ormai logoro inventario decadentista, tutto con lo scopo di propaganda politica o di promozione personale. La sensazione della propria onnipotenza verbale e poetica che d'Annunzio aveva e che spesse volte è stata fatale per il valore estetico delle sue opere, lo ha portato nel caso dell'*Ode*, nelle acque di un singolare kitsch letterario. (Đurić 2008, 46)

Certamente, l'importanza culturale dell'*Ode* non viene sminuita, il gesto di d'Annunzio non perde il suo valore che a tutt'oggi viene ricordato. Rimane però il fatto che un componimento il cui valore sta prevalentemente nel momento storico in cui nasce è l'unico testo di poesia dannunziana valorizzato e diffuso in lingua serba. Così il poeta del magnifico *Alcyone* rimase sconosciuto a un pubblico più vasto e la sua immagine resta perciò legata quasi esclusivamente all'*Ode alla nazione serba*, alle imprese di d'Annunzio nella Prima guerra mondiale e alla sua produzione in prosa. A contrastare questo dato limitante e in fin dei conti anche poco piacevole, se si pensa alla più bella poesia di d'Annunzio, è la fama che d'Annunzio poeta ebbe tra gli scrittori serbi.

Zorić certamente contribuì a osservare l'influenza che ebbe d'Annunzio sugli autori serbi e croati. Tra i suoi studi più importanti si annoverano *D'Annunzio nelle letterature iugoslave* (Zorić 1977), *Alcuni aspetti del dannunzianesimo nella poesia iugoslava* (Zorić 1978),

2 Prima della traduzione di Bojić, ci fu una traduzione da parte di un gruppo di carcerati austriaci di nazionalità serba che al momento si trovavano nel lager di Gavi – purtroppo il testo della traduzione non è stato conservato.

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 29-40 | e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

D'Annunzio iugoslavo, D'Annunzio europeo (Zorić 1989), e altri. Sono i saggi che aprirono un orizzonte nuovo e fino a quel momento inesplorato. Il lavoro di Zorić fu continuato e ancora di più concretizzato grazie agli studi di Đurić, a partire dal suo volume *Preobražaji D'Anuncijevog vitalizma* (Le trasformazioni del vitalismo di D'Annunzio) (Đurić 1995), con cui si fece ulteriormente chiarezza sul fatto che era la poesia e non la prosa di d'Annunzio quella che affascinava gli scrittori serbi e croati. Certo, si trattava di scrittori che leggevano d'Annunzio in italiano.

Dopo aver mostrato risultati così rilevanti e dettagliati non è facile continuare la ricerca sui legami tra gli autori serbi e d'Annunzio e ottenere dei risultati precisi, però è necessario continuare il nostro approfondimento, nell'intento di completare il quadro, soprattutto quando si presentano degli spunti di ricerca per condurre nuove analisi. In un nostro scritto, pubblicato cinque anni fa, abbiamo parlato dell'Italia e di Ivo Andrić (Janjić 2015). Il discorso era concentrato sulle visioni che Andrić aveva dell'Italia alla quale lo legava soprattutto il periodo che vi passò come diplomatico con interruzioni dal 1920 al 1922. Come abbiamo concluso in quell'occasione, «le riflessioni di Andrić sull'Italia le possiamo smistare nei seguenti filoni tematici: storico-sociale, letterario e il gruppo tematico relativo ai viaggi» (Janjić 2015, 633). L'interesse per la storia e la società italiane era molto forte in Andrić, a tal punto che a volte gli impediva di considerare il valore letterario di alcuni scrittori impegnati politicamente nei modi che Andrić non approvava: per esempio, il suo disinteresse per la letteratura dei futuristi era certamente provocato dal legame tra il futurismo e il fascismo. Ci si poteva aspettare che la stessa cosa accadesse a d'Annunzio, invece successe esattamente l'opposto. È vero, Andrić non era per niente contento dopo la lettura del *Notturno* e ne scrisse una recensione che tuttavia non era del tutto negativa. Nella recensione Andrić non nasconde la profonda delusione che lo inonda nel momento in cui comprende l'inutilità di leggere *Notturno* per capire cosa d'Annunzio pensa della Prima guerra mondiale:

> Qui invece la nostra delusione è totale. La retorica risonante riesce solo a offendere. Attraverso la nebbia e i fuochi d'artificio della ben nota retorica non si vedono da nessuna parte i contorni del futuro né il pensiero attuale. (Andrić 2011, 65)

Ma è solo la conclusione di una ricerca fallita; d'altro canto la recensione verte in una parte sull'analisi dello stile di d'Annunzio assai gradito ad Andrić:

> È certo che lo stile di D'Annunzio non era mai stato così vivace, conciso e musicale. L'incredibile forza e la rapidità con cui si svi-

> luppa anche in vecchiaia, si adatta e si perfeziona, forse non è mai stata così evidente come in questo libro, insieme alla forza della creatività e alla novità dei mezzi espressivi. (Andrić 2011, 62)

Abbiamo già esposto, nel sopraccitato saggio sulle *Impressioni italiane* di Ivo Andrić, tutti gli esempi della letteratura di Andrić e di d'Annunzio i quali testimoniano una somiglianza di sensibilità reciproca; le somiglianze sono infatti assai vicine in alcuni loro scritti, anche se non si può parlare di una netta influenza di d'Annunzio su Andrić (anche perché ci sono degli scritti di Andrić pubblicati prima dei testi di d'Annunzio). Rimane però un testo di Andrić nel quale risulta evidente che d'Annunzio esercitò il suo influsso sulla scrittura dell'autore serbo. Si tratta di una poesia dal titolo *Il ritorno* (*Povratak*) del 1916, che presentiamo integralmente di seguito:

Povratak
Zašto je naša kuća tiha, majko?
Mrak i ćutanje.
U tami uvire plač i pitanje;
Tu ima da se svrši lutanje
Veselnika sina.
Otvoren, nijem grob već čeka,
Iza tmina.
Rastvoriv oči široko i pruživ
Ruke krvavih prstiju preda se,
Pođoh mračnim domom.
U prevarenim očima se gase
– Minulog svijeta taština i rug! –
Posljednji ognji pokojnog sunca;
Šišmiš, sablasni drug,
Tače se krilom moga lica. – Pazi!
I dotičući zidove i vrata
I posrćuć' – zaboravljeni prazi! –
Prođoh vašim mrakom.
A radosno Sutra
S vjetrom kad dođe i svjetlosnim
zrakom,
Hvaleći Boga rad sreće i jutra,
Vi ćete čitat' na svakome zidu
– Ma da razagna jutro strah i muku –
Krvava slova jedne burne priče,
Tragove mojih davno mrtvih ruku.
(Andrić 2003, 35-36)

Il ritorno
Perché la nostra casa è così quieta,
madre?
Il buio e il silenzio.
All'oscurità affluiscono il pianto e una
domanda;
Qui deve finire il vagabondaggio del
Figliol disgraziato.
La tomba aperta e muta è già pronta,
Dietro l'oscurità.
Spalancando gli occhi e tenendo
Le mie mani dalle dita sanguinose,
Partii per la casa oscura.
Negli occhi ingannati si spengono
– La vanità e lo scherno del mondo
passato! –
Le ultime vampe del sole defunto;
Un pipistrello, l'amico macabro,
Con un'ala mi sfiorò il viso. – Attento!
E palpando le pareti e le porte
E inciampando – dimenticate soglie! –
Passai per le vostre tenebre.
E un gioioso Domani
quando verrà con il vento e il raggio
di luce,
Lodando Dio per la felicità e la mattina,
Voi leggerete su ogni parete
– Se pur la mattina caccia via la paura e
la pena –
Le lettere sanguinose di una storia
turbolenta,
Le tracce delle mie mani morte da
tempo.*

* La traduzione è dell'Autrice.

Delle somiglianze esistenti fra i testi *Il ritorno* di Andrić e *Consolazione* di d'Annunzio ci eravamo già accorti e ne avevamo già fatto un accenno (Janjić 2015). Ora ci tocca farne un esame approfondito, esponendo anche le differenze, non meno importanti, tra le due composizioni. Certo, non si può ignorare l'esistenza di due possibili fonti comuni, consistenti in due opere famosissime, un testo biblico e un dipinto di Rembrandt, la *Parabola del figliol prodigo* e *Il ritorno del figliol prodigo*, dominanti soprattutto come fonti d'ispirazione poetica e come punti di partenza dai quali le poesie di Andrić e di d'Annunzio poi si sviluppano seguendo nuovi modi, autonomi e autentici, molto più simili tra di loro che alle possibili fonti comuni. La figura che collega i due componimenti poetici, che non appare nella parabola biblica e nel quadro di Rembrandt,[3] è la figura della madre, una madre che non risponde alle domande del figlio. Si sente solo il suo pianto (o il pianto del figlio nella lirica *Il Ritorno*, come vedremo) nella buia casa, che in tutte e due le poesie è rappresentata simbolicamente dalla madre. Il buio non assume necessariamente una connotazione negativa. Oltre a simboleggiare il peccato e a suscitare una delle paure ancestrali, il buio si lega anche alla vita intrauterina e quindi anche alla possibilità di rinascita, di un nuovo inizio, e alla speranza di rivedere la luce, un'altra luce che però nella poesia di Andrić rivedranno gli altri, non il poeta, come si capisce dall'uso del pronome voi («E un gioioso Domani | quando verrà con il vento e il raggio di luce | Lodando Dio per la felicità e la mattina. | Voi leggerete»), e non la luce del mondo vano e puramente materialistico («Negli occhi ingannati si spengono | – La vanità e lo scherno del mondo passato! | – Gli ultimi raggi del sole defunto»). Inoltre, il buio è legato strettamente alla casa («Partii per la casa buia»); nella *Consolazione* questo legame non è esplicito, è accennato nell'invito che il figlio rivolge alla madre per sollecitarla a uscire fuori nel giardino per prendere un po' di sole sul viso bianco. Qui la speranza di rivedere la luce si riferisce al figlio e alla madre insieme – il poeta sa che fuori splende il lieve sole di settembre e lo vuole sentire insieme a quella che gli ha dato la vita; non sappiamo se il suo desiderio viene esaudito, ma il tono è decisamente più pacato, più tranquillo rispetto ai versi di Andrić, nei quali, tra l'altro, non sappiamo certamente se il poeta ritrovi la madre nella casa (probabilmente no), mentre nella *Consolazione* viene tracciato un suo ritratto. Il «sole defunto» di Andrić non dà il senso di pace che emana il «lento sol di settembre» di d'Annunzio (2006, 668) ed è un'altra differenza di significato dei simboli opposti, buio e luce, nei due testi; d'altra parte rimane la somiglianza dell'atmosfera soffusa, carica di malinconia e creata dal buio dell'ambiente interno e dalla lieve luce esterna. Per confermare che d'An-

3 A parte due figure femminili sullo sfondo, non ben definite.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

nunzio per *Consolazione* immaginava una casa buia possiamo ricorrere agli ultimi due versi della poesia dannunziana *Ai lauri* che nella raccolta *Poema paradisiaco* precede la poesia *Consolazione*:[4] «L'ombra invade una casa a poco a poco, || la triste casa ove mia madre piange» (d'Annunzio 2006, 667). Che si trattasse poi di una casa che non offriva conforto, come non lo offre nemmeno la casa natale di Andrić, ce lo svela una lettera di d'Annunzio a Barbara Leoni scritta circa due settimane prima della stesura del testo *Ai lauri* e dove si dice: «La mia casa è senza conforto. Avrei preferito di non vedere, di non sentire, d'ignorare certe disperazioni».[5]

La figura della madre, la casa e l'opposizione buio-luce non sono gli unici concetti comuni a *Il Ritorno* e alla *Consolazione*. In apertura di tutti e due i componimenti figura il pianto – in uno il pianto della madre, nell'altro forse quello della madre, forse quello del poeta. D'Annunzio dice alla madre di non piangere più, mentre Andrić sente che nell'oscurità si perdono il pianto e la domanda. È più probabile che si tratti del pianto del figlio, non della madre. Il pianto alla fine è un'introduzione al silenzio in entrambi i testi; e non è un pianto purificatore, è un pianto disperato, quello della madre che aspettava il figlio e quello del figlio che sperava di trovare la pace tornando a casa.

Tutte e due i figli tornano pentiti, uno ingannato dal mondo («Negli occhi ingannati si spengono | – La vanità e lo scherno del mondo passato! – »), l'altro «stanco di mentire» (d'Annunzio 2006, 668). Il pentimento, in entrambe le liriche, indica la ricerca del perdono dalla parte della madre.

Le poesie si chiudono con il preannuncio della fine, vicina o lontana, disturbante o pacata. Nel componimento *Il Ritorno* la fine è definitiva, vicina e disturbante ed è la fine della vita: «Voi leggerete su ogni parete | – Se pur la mattina caccia via la paura e la pena – | Le lettere sanguinose di una storia turbolenta, | Le tracce delle mie mani morte da tempo». Nella *Consolazione* è piuttosto la fine di una vita segnata dal peccato e dal distacco dalla madre; è una fine pacata anche se forse non tanto vicina, come si capisce dall'uso dei verbi al futuro: «Tutto sarà come al tempo lontano. | L'anima sarà semplice com'era; | e a te verrà, quando vorrai, leggera | come vien l'acqua al cavo de la mano» (d'Annunzio 2006, 670).

Per concludere il confronto delle due poesie, ci piace evidenziare una curiosità. Infatti, è come se i due testi avessero atteso l'occasione per essere ricordati insieme. Si tratta dell'ultimo verso della *Consola-*

4 Il legame tra i due componimenti è attestato da Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini nel loro commento alla *Consolazione*: «L'esordio *Non pianger più* si ricollega alla chiusa della lirica precedente: *la triste casa ove mia madre piange* (AI LAURI), con la quale interloquisce» (D'Annunzio 2006, 1175).

5 La lettera è ricordata sempre da Andreoli e Lorenzini (d'Annunzio 2006, 1173).

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

zione. Nell'edizione commentata di *Poema paradisiaco*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, viene ricordato che l'ultimo verso della *Consolazione* ricorre anche nel *Notturno* (d'Annunzio 2006, 1175), che Andrić, come abbiamo visto, conosceva benissimo. Rivedere il verso qualche anno dopo nel libro che si preparava a recensire avrà suscitato un'emozione particolare in lui; come se tra i due poeti che non si sono mai incontrati, per un momento fosse avvenuta una tacita intesa – mentre Andrić componeva *Il Ritorno* nel 1916, d'Annunzio lo stesso anno riscriveva il verso nel *Notturno*.

La poesia *Consolazione* trovò un terreno fecondo e diede i suoi germogli anche nella poesia del poeta croato Vladimir Nazor, esaminata da Đurić che scoprì varie somiglianze di tipo tematico, lessicale e stilistico fra i testi *Il Ritorno* (*Povratak*) del 1901, *Il Ritorno* (*Povratak*) del 1903 e *Senza ritorno* (*Bez povratka*) del 1913 di Nazor e i testi *Il buon messaggio*, *Nuovo messaggio* e *Consolazione* di d'Annunzio (Đurić 1995, 27-9), appartenenti alla raccolta *Poema paradisiaco*.

Con il nostro esame delle liriche *Il Ritorno* di Andrić e *Consolazione* di d'Annunzio abbiamo voluto rendere un omaggio dovuto al lavoro scientifico di Đurić e dimostrare che le ricerche delle influenze di d'Annunzio sui poeti serbi aprono nuove vie di interpretazione dei testi in cui si riflettono i temi e lo stile di d'Annunzio.

In conclusione del presente lavoro riportiamo[6] la bibliografia degli studi di Đurić su d'Annunzio e altri scrittori[7] con la quale vogliamo ricordare le dimensioni di un lavoro svolto accuratamente per tre decenni.[8]

6 I titoli dei saggi pubblicati in lingua serba sono tradotti in italiano (la versione italiana è indicata tra parentesi) per facilitare la consultazione della bibliografia.

7 Đurić scrisse per lo più dell'influenza di d'Annunzio sugli autori serbi e croati, però tra i suoi saggi se ne annovera anche uno su d'Annunzio e Umberto Saba.

8 Dalla pubblicazione della monografia *Preobražaji D'Anuncijevog vitalizma* (Trasformazioni del vitalismo di d'Annunzio) sono passati venticinque anni precisi. La ricerca di Đurić fu iniziata anche prima con la sua tesi di dottorato, *D'Anuncio i danuncijanstvo u srpskoj i hrvatskoj književnosti* (D'Annunzio e il dannunzianesimo nelle letterature serba e croata), discussa nel 1991. Đurić ha sempre saputo avvicinare anche i suoi studenti in maniera sistematica e affascinante all'opera di d'Annunzio, come anche all'opera di tanti autori italiani; nel 2020 Đurić si congeda dai suoi studenti dopo una ricca carriera da professore universitario.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Bibliografia degli studi di Željko Đurić su Gabriele d'Annunzio[9]

Monografie

Preobražaji D'Anuncijevog vitalizma (Trasformazioni del vitalismo di D'Annunzio) (1995). Novi Sad: Matica srpska.

Saggi

«Todor Manojlović i italijanska književnost» (Todor Manojlović e la letteratura italiana) (1978). *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, XXVI, 2, 289-321; XXVI, 3, 393-427.

Mirko Korolija i Gabriele Danuncio (Mirko Korolija e Gabriele D'Annunzio) (1980). Beograd: Delo. XXVI, 1, 16-55.

«Milutin Bojić i Gabrijele Danuncio» (Milutin Bojić e Gabriele D'Annunzio) (1983). *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, XXXI, 1, 79-96.

Krleža, Nazor, D'Annunzio, *Italica belgradensia* (1990). Beograd. 3, 145-57.

«Milan Begović, Božo Lovrić i Gabrijele D'Anuncio» (Milan Begović, Božo Lovrić e Gabriele D'Annunzio) (1991). *Godišnjak Instituta za književnost i umetnost*. Beograd. XIV, 355-70.

«Todor Manojlović i italijanska književnost» (Todor Manojlović e la letteratura italiana) (1997). Đurić, Ž., *Susret pesničkih svetova*. Beograd: Vizartis, 1-88.

«D'Annunzio lettore di Tommaseo». *Rassegna dannunziana* (2003). Pescara, XXI, 43, 27-34.

«Come vive la letteratura italiana? (capitoli di storia letteraria comparata)» (2006). *Rivista di letteratura italiana*. Pisa; Roma, 24(1), 87-113.

«Come vive la letteratura italiana? (Capitoli di storia letteraria comparata)» (2008). Đurić., Ž., *Osmosi letterarie. Ricerche comparate*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore, 47-67.

«Umberto Saba e Gabriele d'Annunzio (alcuni aspetti critici e testuali)» (2008). *Rivista di letteratura italiana*. Pisa; Roma, XXVI, 1, 45-54.

«Umberto Saba e Gabriele d'Annunzio (alcuni aspetti critici e testuali)» (2008). Đurić., Ž., *Osmosi letterarie. Ricerche comparate*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore, 27-36.

«Gabriele d'Annunzio e la sua Ode alla nazione serba. Elementi per una nuova lettura» (2008). Đurić., Ž., *Osmosi letterarie. Ricerche comparate*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore, 37-46.

«Vladimir Nazor e Gabriele D'Annunzio: alcuni aspetti tipologici» (2010). *Atti del Convegno A.I.S.L.L.I.* (Gardone Riviera, 2-5 giugno 2000). Padova: Padova University press, 379-88.

«Gabriele d'Annunzio e la sua "Ode alla nazione serba"» (2010). *Italica belgradensia*. Belgrado, 65-77.

---

9 La bibliografia dei saggi di Đurić su d'Annunzio e altri scrittori è stata redatta secondo la bibliografia di Đurić disponibile sul sito della Facoltà di Filologia dell'Università di Belgrado (`http://www.fil.bg.ac.rs/wp-content/uploads/zaposleni/italijanistika/zeljkodjuric.pdf`), e l'abbiamo pubblicata nella nostra monografia *Gabijele D'Anuncio u srpskoj kulturi* (Gabriele D'Annunzio nella cultura serba) (Janjić 2019, 90-1), però senza traduzione dei titoli serbi in lingua italiana.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

«G. D'Anuncio i njegova Ode alla nazione serba: elementi za jedno novo čitanje» (Gabriele d'Annunzio e la sua Ode alla nazione serba. Elementi per una nuova lettura) (2012). Đurić., Ž., *Srpsko-italijanske književne i kulturne veze od XVIII do XX veka*. Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 397-414.

«Gabriele d'Annunzio e due poeti serbi del primo Novecento» (2014). *Nasleđe*, 29, 37-50.

Recensioni

«D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi» (1980). *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*. Novi Sad, XXVIII, 2, 278-80.

Bibliografia

Andrić, I. (2003). «Povratak». *Šta sanjam i šta mi se događa*. Zemun: Gramatik, 35-6.

Andrić, I. (2011). «Un libro di guerra di Gabriele D'Annunzio». Andrić, I., *Sul fascismo*. Trad. di D. Badnjević, M. Orazi, A. Parmeggiani. A cura di B. Stanišić. Portogruaro: Nuova dimensione, 61-5.

D'Annunzio, G. (1911a). «Ave Roma». «Uzdah». «Podne». Trad. di D. Zlatković. *Bosanska vila*, 26(6), 85-6.

D'Annunzio, G. (1911b). «Oproštaj». «Felicem Niobem!». «Vestigia». «Za proljetnog jutra». Trad. di D. Zlatković. *Bosanska vila*, 26(13-14), 198-9.

D'Annunzio, G. (1912). «Mladost». «Maslina». «Furit aestus». «Mir». «Zvučni rodovi». Trad. di A. Ujević. *Bosanska vila*, 27(21-2), 284-5.

D'Annunzio, G. (2006). *Versi d'amore e di gloria*. Vol. 1. A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Milano: Mondadori.

Đurić, Ž. (1995). *Preobražaji D'Anuncijevog vitalizma*. Novi Sad: Matica srpska.

Đurić, Ž. (2008). «Gabriele d'Annunzio e la sua *Ode alla nazione serba*. Elementi per una nuova lettura». Đurić, Ž., *Osmosi letterarie*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore, 37-46.

Đurić, Ž. (2010). «Gabriele d'Annunzio e la sua "Ode alla nazione serba"». *Italica belgradensia*, 65-77.

Đurić, Ž. (2012). «G. D'Anuncio i njegova *Ode alla nazione serba*: elementi za jedno novo čitanje». Željko, Đ. *Srpsko-italijanske književne i kulturne veze od XVIII do XX veka*. Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 397-414.

Đurić, Ž. (s.d.). *Bibliografia*. `http://www.fil.bg.ac.rs/wp-content/uploads/zaposleni/italijanistika/zeljkodjuric.pdf`.

Janjić, D. (2015). «Impressioni italiane di Ivo Andrić». *Parallelismi linguistici, letterari e culturali, 55 anni di studi italiani*. A cura di R. Nikodinovska. Skopje: Università SS. Cirillo e Metodio di Skopje. Facoltà di Filologia Blaže Koneski, 633-40.

Janjić, D. (2019). *Gabrijele D'Anuncio u srpskoj kulturi*. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.

Zorić, M. (1977). «D'Annunzio nelle letterature iugoslave». *Studia romanica et Anglica Zagrabensia*, 44, 175-224.

Zorić, M. (1978). «Alcuni aspetti del dannunzianesimo nella poesia iugoslava». *D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi*. *Quaderni del Vittoriale*, 7, 85-92.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Zorić, M. (1980). «Danuncijeva *Ode alla nazione serba* i njezini prevodioci». *Glas Srpske akademije nauka i umetnosti*, CCCXXV/11, 81-153.
Zorić, M. (1989). «D'Annunzio jugoslavo, D'Annunzio europeo». *Atti del Convegno internazionale* (Gardone Riviera, Perugia 8-13 maggio 1989). A cura di P. Gibellini. Roma: Il Vittoriale degli Italiani; Lucarini, 329-50.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Archivio d'Annunzio
Vol. 7 – Ottobre 2020

D'Annunzio e Goethe: un intreccio elegiaco

Raffaella Bertazzoli
Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract D'Annunzio's relationship with Goethe presents itself as a case of intertextuality. A hundred years after the publication of the *Römische Elegien*, d'Annunzio composes a poetry collection with the same title that in several places refers to the German text. Quotes are also found in the *Chimera* and in *Il piacere*.

Keywords Goethe. Römische Elegien. Elegie romane. Intertextuality. Myth. Il piacere.

1 Sull'intertestualità dannunziana

Quale rapporto esiste tra uno scrittore e il mondo letterario che l'ha preceduto o gli è contemporaneo? Qual è il significato di originalità di un'opera? Per rispondere a queste domande partiamo dal concetto di «semiosfera» che Jurij Michajlovič Lotman descrive come un macrosistema nel quale le culture interagiscono, arricchendosi. In uno spazio semiotico, i processi comunicativi che intercorrono tra la letteratura in generale, la letteratura tradotta e la realtà 'extratestuale' agiscono secondo rapporti dialettici e dinamici. Lotman scrive:

> il testo in generale non esiste in se stesso, esso è inevitabilmente incluso in un contesto (storicamente determinato o convenzionale). Il testo esiste come contragente di elementi strutturali extratestuali. [...] È impossibile una percezione di un testo avulsa dallo 'sfondo' extratestuale. (Lotman 1985, 88-9)

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-04-19
Accepted 2020-06-05
Published 2020-10-22

Open access

Citation Bertazzoli, R. (2020). "D'Annunzio e Goethe: un intreccio elegiaco". *Archivio d'Annunzio*, 7, 41-60.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2020/01/003

Se dal sistema della 'semiosfera', spazio culturale in cui i testi si relazionano secondo processi di codifica e ricodifica, passiamo al concetto d'intertestualità, termine che appartiene totalmente al dominio del testo, giungiamo al nodo del problema.

Le riflessioni di Roland Barthes sul farsi del testo come somma di frammenti di codici linguistici, formule, modelli ritmici, citazioni automatiche riconducono al concetto fondante che c'è sempre 'linguaggio' prima del testo:

> tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. (Barthes 1994, 1683)

Barthes ridefinisce e supera, in sede critica, i concetti di fonte, influenza, imitazione e plagio in un contesto mutato e con prospettive, scopi e modalità differenti da quelli originari: il testo diviene innovativo, produttore di un nuovo significato: «statut, non d'une reproduction, mais d'une productivité». In tal senso, le opere riaffermano la capacità di produrre una molteplicità di nuovi sensi.

Umberto Eco scrive che il «triangolo delle influenze si complica» se consideriamo la cultura come una catena d'influenze che forma sedimenti d'intertestualità che agiscono in maniera consapevole o inconscia su qualsiasi nuova scrittura. Eco elabora il concetto di 'enciclopedia culturale' ricorrendo alla semiotica interpretativa di Pierce. Il testo, scrive, si forma con l'accumularsi dei «più svariati detriti dell'enciclopedia» (Eco 2002, 142).

In che modo si può riconoscere all'interno di un testo il rapporto intertestuale? E quali sono i dispositivi che permettono di identificare, all'atto pratico, l'esistenza di una relazione d'intertestualità? Gérard Genette parla di transtestualità o trascendenza testuale come di tutto ciò che mette il testo «en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (Genette 1982, 7). Con una chiara tassonomia terminologica, il critico struttura una griglia interpretativa su degli indicatori forti come la citazione, l'allusione, la trasformazione o l'imitazione, la parodia, il *pastiche*, il plagio.

Per definire il significato della parodia, la linea critica che va dai formalisti a Bachtin, usa la definizione di «parola a due voci»; lo stesso potremmo dire per la citazione che secondo Linda Hutcheon è una «ripetizione trans-contestualizzata» che include sempre uno scarto, una differenza rispetto all'ipotesto (Hutcheon 1985, 11). Nella prati-

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

ca della citazione il processo è binario, producendo non solo assimilazione del testo originario nel nuovo, ma creazione di un testo che è il risultato dell'incontro di due testi. Se la citazione evoca, inevitabilmente, echi dell'originale, inserita in un nuovo contesto produce nuovi significati, instaurando un rapporto inedito tra il testo originario e il meta-testo.

Alla luce di queste osservazioni, cerchiamo di riconsiderare il dato su cui si fonda l'intreccio tra l'opera dannunziana e l'universo letterario al quale il poeta ha attinto in forme diverse: dal palinsesto, alla rielaborazione di modelli, al travaso d'immagini e motivi da campi diversi (pittura, scultura, musica) con un'operazione musiva, condotta spesso con esiti di contaminazione straniante.

D'Annunzio ne accenna in più contesti, e per mettersi al riparo dalle continue, spesso feroci, accuse di plagio. Le ragioni, messe in campo a sua difesa, non potevano essere quelle proprie, a livello terminologico, della moderna ermeneutica. Tuttavia, il senso ultimo e profondo delle sue giustificazioni sono strettamente imparentate con gli statuti che riconoscono in ogni testo un elaborato «mosaïque de citations» (Kristeva 1969, 85).

D'Annunzio possedeva nei confronti del problema intertestuale una consapevolezza d'esercizio, ribadita in una lettera aperta ad André Maurel, uscita sul *Figaro* il 28 gennaio 1896. Il poeta respinge l'ennesima accusa di plagio con una dichiarazione per certi aspetti illuminante: «Del resto la questione d'arte, è una sola. Io ho saputo imprimere a quegli *emprunts* insignificanti una mia nota personale? L'originalità vera di uno scrittore risiede del resto in quella virtù per la quale tutto ciò che egli tocca pare divenuto sua proprietà».[1]

D'Annunzio intende dire che ogni tratto intertestuale, soggetto a mutamenti o sul piano della forma o a livello retorico-stilistico, riceve nel nuovo contesto un valore autonomo. In un appunto, posto a margine del *Proemio*, aggiunto alla *Vita di Cola di Rienzo*, gli *emprunts* diventano fondativi dell'opera d'arte. D'Annunzio scrive:

> Il genio più favorito è quello che assorbe tutto, che si assimila tutto senza recare il menomo pregiudizio alla sua originalità nativa, a ciò che si chiama il carattere, ma conferendo in tal modo al carattere la sua vera e propria forza e sviluppando tutte le sue attitudini». (Andreoli 2000, 291)

Se facciamo un passo indietro, all'altezza del *Piacere* troviamo una digressione che si riferisce all'arte del *poiéin*, transitivamente at-

1 La lettera aperta di d'Annunzio ad Andrea Maurel sul quotidiano francese *Le Figaro* del 28 gennaio 1896 venne in seguito riportata in traduzione sulla *Gazzetta letteraria* dell'8 febbraio 1896.

Archivio d'Annunzio
7, 1, 2020, 41-60
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

tribuita da d'Annunzio al suo *alter ego* Sperelli. Qui il tratto intertestuale è tutto sull'*incipit* creativo come momento topico del comporre e tutto giocato sulla semantica musicale. Andrea ricerca non parole («argomenti»), ma la musica delle parole, «preludii» che lo invitino alla poesia:

> Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta; [...] il ricordo d'un gruppo di rime, la congiunzione di due epiteti, una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, a dargli, per così dire, il *là*, una nota che gli servisse di fondamento all'armonia della prima strofa. Era una specie di topica applicata non alla ricerca degli argomenti ma alla ricerca dei preludii. [...] ed egli *vide* distintamente [...] e, insieme con la visione, nel tempo medesimo, si presentò spontaneamente al suo spirito la forma metrica in cui egli doveva versare, come un vino in una coppa, la poesia. (d'Annunzio 1988, 146-7)

Un'aria, un'armonia di sillabe, una rima, catturate nell'esercizio per iniziati e descritto nella pagina del *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer, in cui il filosofo parla del poeta come figura maieutica. L'appropriazione qui ha stigma divino:

> Un verso felicemente rimato [...] dà la sensazione come se il pensiero in esso espresso giacesse già predestinato, anzi preformato nella lingua, ed il poeta avesse avuto solo da scoprirlo. [...] Ciò che è dato immediatamente all'udito, ossia il semplice suono delle parole, riceve dal ritmo e dalla rima una certa perfezione e significazione in se stesso, come una musica. [...] Il segno, col quale si riconosce nel modo più immediato il vero poeta, è la spontaneità delle sue rime: esse si trovano da sé, come per invio divino: i suoi pensieri gli vengono già in rima.[2]

2 D'Annunzio, Goethe e l'anniversario delle *Römische Elegien*

Per saggiare *in re* le perentorie dichiarazioni sull'autonomia della propria scrittura, esamineremo un paradigmatico caso d'ipertestualità che lega le *Elegie Romane* (1892) alle *Römische Elegien*, l'omonima opera che Goethe compone tra l'autunno del 1788 e la primavera

2 La citazione è tratta dal commento di Annamaria Andreoli al passo, cui seguono anche riferimenti alla *Philosophie de l'incoscient* di Hartmann (d'Annunzio 1988, 1200).

Archivio d'Annunzio
7, 1, 2020, 41-60
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

del 1791, in forma di memoria poetico-biografica del suo soggiorno in Italia (1786-88).[3]

È cosa nota che d'Annunzio non conoscesse a fondo il mondo tedesco né la lingua tedesca. Il convegno *D'Annunzio e la cultura germanica*, tenutosi a Pescara nel 1984, ne ha precisato le ragioni e i confini. D'Annunzio si avvaleva regolarmente di traduzioni, com'è testimoniato dalla presenza, nella sua biblioteca privata, di testi goethiani tutti in traduzione francese o italiana.[4]

Per parlare dei rapporti di d'Annunzio con le *Römische Elegien* dobbiamo, dunque, triangolare i dati, passando dalla lingua tedesca alla francese e quindi alle opere dannunziane interessate. Cercheremo di dimostrare, lavorando sui testi, come la traduzione francese, compulsata da d'Annunzio, sia con certezza quella prosastica di Henri Blaze, presente nella biblioteca del poeta.[5]

Nell'estate del 1887, d'Annunzio inizia la stesura delle *Elegie romane*, in contemporanea con le celebrazioni per il centenario del viaggio goethiano in Italia. Dato certamente non fortuito per la citazione a calco del titolo elegiaco, che assume il significato di un rinvio all'*auctoritas* in senso agonistico/emulativo.

Riprendendo la tradizione latina, Goethe aveva assunto la forma elegiaca per celebrare l'intreccio topico della bellezza di Roma e dell'amore consumato all'ombra dei suoi monumenti. Una poetica esperienziale dell'*Erlebnis* che si riconosceva nei tre grandi Catullo, Tibullo, Properzio («Triumvirn» nell'elegia V), e in particolare nella lirica properziana di ascendenza callimachea, identificando la città eterna con il mondo nel segno dell'Eros.[6] Nelle *Elegien* la Roma pagana e la Roma contemporanea riflettono diversi piani descrittivi di realismo, sui quali Goethe agisce con l'entusiasmo di un neofita, meravigliato dalla bellezza e dalla storia della città incisa nel palindromo ROMA/AMOR.

---

3 La raccolta fu pubblicata sulla rivista *Die Horen* nel 1795, espunta di quattro componimenti ritenuti di argomento troppo licenzioso.

4 Nella biblioteca esiste un fondo Thode, precedente proprietario della villa di Cargnacco, cui si devono ricondurre i testi in lingua tedesca. Ivanos Ciani ha stilato un elenco dei testi goethiani presenti nella biblioteca privata del Vittoriale (Ciani 1985). D'Annunzio visita nel maggio del 1900 la casa di Goethe a Francoforte e ne lascia impressioni sui *Taccuini* (d'Annunzio 1965, 399 ss.); *Altri taccuini* (d'Annunzio 1976, 140 ss.). Quindi nel *Venturiero senza ventura* (d'Annunzio 1968, 38).

5 Il testo di Goethe posseduto da d'Annunzio è in traduzione francese: Goethe, *Poésies*, traduites par M. Henri Blaze, Paris, Charpentier, s.d. (Pianerottolo Studio XLIII). Da qui sono tratte le citazioni del saggio. Il volume è citato nell'elenco da Ivanos Ciani, ripreso dalla Andreoli (d'Annunzio 1988, 1175) e dalla Sanjust (d'Annunzio 2001, XXIV) senza ulteriori indicazioni. Guidorizzi istituisce paragoni con il testo tedesco che, tuttavia, d'Annunzio non ha mai avuto per le mani (Guidorizzi 1980).

6 Si veda il lavoro di Paola Pinotti sull'immagine di Roma negli elegiaci (2015). Sul tema dell'amore e sull'immagine di Roma nella poesia latina, anche in rapporto all'opera di Goethe, cf. Wimmel 1958, 121 ss.; Seel 1969; Lieberg 1981, 137-45; Labate 1979; Fusillo 2002 e il commento di Fertonani alle *Elegie romane* (1979).

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Dal punto di vista stilistico-retorico, il rapporto intertestuale che intercorre tra le *Elegien* di Goethe e alcune opere dannunziane è molteplice e tocca la citazione diretta, la traduzione, l'allusione.

La chiave tematica del canzoniere amoroso delle *Elegie romane* nasce come percorso della memoria, celebrando plasticamente la Roma delle ville e delle fontane, fondale luminoso e di straordinaria imponenza. Le tessere d'imprestito entrano anche in altri testi coevi: nel *Piacere* (1889), romanzo che accompagna la lunga genesi della silloge, edita nel 1892; e in un componimento, intitolato *Donna Francesca*, I, della *Chimera*, pubblicato anch'esso nel 1888.[7]

La raccolta dannunziana è 'foderata' da due citazioni forti con prelievo dalle *Römische Elegien*: la prima in forma di esergo è ripresa *verbatim*: «Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe | wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom».[8] La seconda tessera intertestuale è una rielaborazione di alcuni versi dell'elegia XV («Hohe Sonne, du weilst, und du beschauest dein Rom! | Größeres sahest du nichts und wirst nichts Größeres sehen»), che d'Annunzio colloca nella posizione forte di *explicit* del canzoniere. Il testo del Blaze traduce: «Divin soleil, tu t'attardes à contempler ta Rome; jamais tu n'as rien vu, jamais tu ne verras rien de plus grand». Il sole che domina Roma dall'alto del cielo nei versi goethiani («Hohe Sonne»), acquista nella traduzione una maggiore sacralità, qualificandosi come «Divin». L'astro osserva la grandezza di Roma cui nulla si compara e mai si comparerà.

La ripresa dannunziana, oltre a chiudere sull'immagine di una Roma *caput mundi* per bellezza e potenza, si appropria del testo, modificandolo: «Nulla è più grande e sacro. Ha in se la luce d'un astro | Non i suoi cieli irraggia soli ma il mondo Roma». Il travaso tematico nel testo elegiaco si qualifica per l'aspetto della sacralità, ma invertendo il punto di vista: Roma stessa è 'sacra' e splendente come il sole e da lei tutto il mondo viene irraggiato di luce.

La luminosità di Roma, colta nei vari momenti del giorno, è elemento significativo per il protagonista del *Piacere*, Andrea Sperelli, che definisce il paesaggio romano in forma sinestetica: «Tutte le cose vivevano nella felicità della luce». La città, vero e proprio personaggio del romanzo, è salutata da Andrea come «Divina Roma!», cui indirizza sentimenti appassionati: «Roma era il suo grande amore».[9] Il canzoniere delle *Elegie romane* si apre con un testo intitolato *Il ve-*

7 Per le citazioni da *Donna Francesca* si veda l'edizione dannunziana dei *Versi* (1982).

8 Le citazioni delle *Römische Elegien* sono desunte dall'edizione miscellanea di Goethe (2007).

9 L'edizione di riferimento per le citazioni dal *Piacere* e quella dei *Romanzi* (1988).

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

spro.[10] Le ragioni poematiche, incardinate ai grandi temi dell'amore e di Roma, fulcro delle elegie di Goethe, incastonano i primi otto versi e scandiscono l'uno («Quando») il dato memoriale come momento di poesia, dove i verbi retrocedono al passato; l'altro («Roma») quello contestuale e indissolubile per quasi tutto il libro, che a lei s'intitola: un'Urbe vista come luogo della poesia. L'io poetico esterna i suoi sentimenti che fluiscono nel paesaggio romano seròtino:

> Quando (al pensier, le vene mi tremano pur di dolcezza)
> io mi partii, com'ebro, da la sua casa amata,
> su per le vie che ancora fervean de l'estreme diurne
> opere, de' sonanti carri, de' rauchi gridi,
> tutta sentii dal cuore segreto l'anima alzarsi
> cupidamente, e in alto, sopra le anguste mura,
> fendere l'ignea zona che il vespro d'autunno per cieli
> umidi, tra nuvole vaste, accendea su Roma.[11]

L'elegia XII di Goethe si apre con la stessa situazione emotiva: «Hörest du, Liebchen, das muntre Geschrei den Flamminischen Weg her? | Schnitter sind es, sie ziehn wieder nach Hause zurück, | Weit hinweg». La traduzione del Blaze è come sempre letterale: «Entends-tu, ma mie, ces cris joyeux le long de la voie Flaminienne? Ce sont des moissonneurs qui retournent chez eux, au loin». Gli amanti odono le 'grida' dei «moissonneurs» («Schnitter»), dei mietitori che tornano a casa, dopo la fine del raccolto. Il tempo è estivo e i versi celebrano Cerere.

Distante dal modello per cromatismo stagionale, il canzoniere dannunziano si apre in autunno e lo sfondo della Roma vociante si fa impreciso: non più grida di mietitori, ma echi di un'operosità che rinvia ad altro. L'aspetto esaltante dell'amore si confonde con la ritualità dei gesti e dei suoni del paesaggio romano, infuocato al calar della sera. Qui s'intrecciano echi delle *Ricordanze*, della *Sera del dì di festa*, della *Quiete dopo la tempesta*, in cui Leopardi ricorda le «opre de' servi», evocando suoni di una vita operosa («odi lontano | Tintinnio di sonagli; il carro stride | Del passegger che il suo cammin ripiglia»; «Odo non lunge il solitario canto | Dell'artigian, che riede a tarda notte»).

10 Il testo venne pubblicato il 17 giugno 1888 con il titolo «Primo vespere» su *Il fanfulla della Domenica*. Il primo testo composto delle *Elegie romane* è «Villa Medici», apparsa il 24 giugno 1887.

11 Rapporti intratestuali con la lettera a Barbara Leoni del 5 agosto 1887 («Venerdì, Ore 4 pom.») mostrano interessanti riscontri contenutistico-formali, dove il dato biografico e occasionale si risolve in poesia: «Il tramonto, verso la Trinità dei Monti, doveva essere di fiamma perché le vaste vetrate del palazzo Barberini lampeggiavano e rosseggiavano come per un incendio interno. Certe strane nuvole violacee si accumulavano verso villa Ludovisi. Il giorno mancava a poco a poco [...] Passavano le torme degli operai tornanti dalle opere e passavano le carrozze in quantità» (d'Annunzio 2008, 20-1).

Archivio d'Annunzio
7, 1, 2020, 41-60
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

La luminosità di Roma, cifra costante della poesia di Goethe, lungo la parabola del canzoniere sentimentale si trasforma nei paesaggi umbratili e tristi di *Villa Chigi*.[12] Strutturato su una partitura in più tempi, il testo traduce il rapporto tra paesaggio e stato d'animo secondo una lettura simbolica: dal riconoscimento del presente drammatico, che vede la fine dell'amore, al vano tentativo di riaccendere la passione con conseguente disvelamento del disgusto della sazietà. Dal punto di vista tematico, il componimento traduce emotivamente l'allontanamento dal modello elegiaco goethiano, in cui si traccia un'evoluzione interiore nel segno della gioia (*Freude*) e della pienezza esperienziale.

Felicità recuperata in un caso interessante di citazione musiva, offerto dal testo intitolato a *Donna Francesca* (I) della *Chimera* (1890). Siamo in presenza di un processo poetico con tessere riprese da più luoghi del testo fonte: *Elegie* VII, IV, XVIII, XIV, X, V. L'ode esce sul *Don Chisciotte della Mancia*, il 22 gennaio 1888, anno essenziale per la lettura ravvicinata delle *Elegien*, che vengono espressamente citate nel titolo provvisorio, ma significativo: «*Gennaio romano-Rileggendo le "Römische Elegien"*». Rinforza il rinvio l'epigrafe: «*O! vernimm, Jupiter Xenius, mich!* Römische Elegien», citazione dall'elegia VII, poi ripresa nel testo: «O Giove Xenio, m'odi!».[13]

L'elegia di Goethe si apre con una dichiarazione di allegria che l'io lirico manifesta per essere approdato finalmente sul suolo romano, culla della classicità. Il confronto con il Nord grigio e triste, che inclina a meditazioni lugubri, è finalmente sostituito dal chiaro cielo di Roma. Il poeta si sente quasi accolto nell'Olimpo di un Giove ospitale, dove trionfa la gioia pagana del vivere:

> O wie fühl' ich in Rom mich so froh! Gedenk' ich der Zeiten,
> Da mich ein graulicher Tag hinten im Norden umfing,
> Trübe der Himmel und schwer auf meine Scheitel sich senkte
> [...] Träum ich? Empfänget
> Dein ambrosisches Haus, Jupiter Vater, den Gast?
> Ach! hier lieg' ich und strecke nach deinen Knieen die Hände
> Flehend aus. O! vernimm Jupiter Xenius mich!
> Wie ich hereingekommen, ich kann's nicht sagen.

La traduzione francese è letterale:

12 L'elegia venne composta nell'eremo di san Vito alle Portelle, stesso luogo che fa da sfondo alle tragiche pagine del *Trionfo della morte*. Fu terminata il 21 agosto 1889, alle 5 pomeridiane. Venne pubblicata sulla *Nuova Antologia* il 1 settembre 1889. D'Annunzio scrive a Barbara Leoni: «*Villa Chigi* è una delle più terribili e fu scritta a San Vito nel colmo della felicità. Questo basterebbe a dimostrare che la rappresentazione artistica di quel sentimento amaro è puramente *letteraria*» (2 marzo 1892) (d'Annunzio 2008, 788).

13 Traduzione dal francese («O Jupiter Xenie, entends-moi!»).

Archivio d'Annunzio
7, 1, 2020, 41-60
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

> Que je me sens heureux dans Rome, lorsque je pense aux temps où, dans le Nord, un jour grisâtre m'enveloppait, où le ciel, trouble et lourd, s'appesantissait sur ma nuque! [...]. Est-ce un rêve? O Jupiter! ton palais d'ambroisie s'ouvre-t-il à ton hôte? A! Je me prosterne ici et tends vers tes genoux mes mains suppliantes! O Jupiter Xenie, entends-moi! Comment j'ai fait pour me trouver ici? je ne le saurais dire.

Lo stesso sentimento di felicità piena invade il poeta che canta il binomio Amore/Roma con riferimento all'immagine dell'Olimpo goethiano:

> – È questo un sogno? Le tue case, o Giove,
> d'ambrosia, aprire a 'l triste ospite godi?
> Ecco, io mi prostro. O Giove Xenio, m'odi!
> Qual mai virtude per quest'aure nuove trassemi?

Tra i rimandi più noti è certamente la ripresa dei versi dell'Elegia V, in cui Goethe dipinge un *topos* erotico di sicuro effetto: «Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet | Und des Hexameters Maß leise mit Fingern der Hand, | Ihr auf den Rücken gezählt». Blaze traduce: «Souvent j'ai rimé dans ses bras; souvent, d'un doigt badin, j'ai compté doucement sur son dos le nombre de l'examètre».

Per d'Annunzio si tratta di riprendere il luogo, tenendo presente la poesia *Ragioni metriche* di Carducci in cui si celebra la bellezza femminile, invocando l'aiuto del metro 'eroico':

> Rompeste voi 'l Tevere a nuoto, Clelïa, come
> l'antica vostra, o a noi nuova Rea Silva uscite?
>
> Scarso, o nipote di Rea, l'endecasillabo ha il passo
> a misurare i clivi de le bellezze vostre:
>
> solo co 'l piè trïonfale l'eroico esametro puote
> scander la vïa sacra de le lunate spalle.

La poesia in onore a Donna Francesca riprende la medesima immagine, trasformando l'aggettivo «eroico» in «forte», riferito all'esametro, metro che meglio esprime l'esaltazione del connubio di amore e ispirazione poetica. Il sublime dell'eros carducciano: «scander la vïa sacra de le lunate spalle», che certamente aveva come modello il goethiano: «Und des Hexameters Maß leise mit Fingern der Hand, | Ihr auf den Rücken gezählt», acquista in d'Annunzio una coloritura fortemente erotica, discostandosi anche dalla traduzione letterale del francese («j'ai compté doucement sur son dos»):

Archivio d'Annunzio
7, 1, 2020, 41-60
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Ed in quel sen, ridendo egli a la morte,
la marmorea fronte reclinò.
Talor su le falcate reni il forte
numero de l'esametro contò.

3 *Il Piacere* e la citazione dell'elegia III

Prendiamo ora in considerazione il primo romanzo dannunziano e il suo rapporto intertestuale con l'opera goethiana. Iniziamo, uscendo dal testo delle *Elegien* per soffermarci sulla citazione letterale di un epigramma, scritto da Goethe durante il suo secondo soggiorno italiano (1790), quando era a Venezia.[14] Il testo recita: «Sage, wie lebst du? – Ich lebe! und wären hundert und hundert | Jahre dem Menschen gegönnt, wünscht' ich mir Morgen wie heut» (Goethe 2004, 237).

Ci stiamo avviando verso la conclusione del romanzo: Maria e Andrea sostano sul Belvedere di Villa Medici, luogo dei precedenti incontri d'amore con Elena. Tra i tanti fregi, «voci ignote d'amori morti», Maria riconosce l'epigramma, scritto da Andrea sui «pilastri del tempietto», ed esclama «Ci siete anche voi», mentre prosegue la lettura: «*Sage, wie lebst du?* – Rispondi, come vivi tu? – *Ich lebe!* – Io vivo! E se pur cento e cento secoli mi fosser dati, io m'augurerei soltanto che domani fosse come oggi».

D'Annunzio usa la citazione autoriale secondo una precisa strategia della specularità. In un contesto di «malinconia quasi sepolcrale», riporta al presente un sentimento di felicità che serve a definire, meglio di qualsiasi intervento extradiegetico, la condizione del presente.[15] Un segno premonitore del fallimento amoroso, sul quale pesa la gelosia di Maria e la presenza fantasmatica di Elena. Il rapporto si conclude con l'imperdonabile gaffe di Andrea che confonde i nomi delle due amanti, provocando la reazione scomposta di Maria: «A un tratto, ella gli si svincolò dalle braccia, con una terribile espressione d'orrore in tutte quante le membra, più bianca de' guanciali, sfigurata più che s'ella fosse allora allora balzata di tra le braccia della Morte».

Ma torniamo all'inizio del romanzo per trovare la citazione più estesa che funziona come vero e proprio luogo d'*auctoritas*. Ci riferiamo all'elegia III di Goethe. Il narratore extradiegetico prepara l'assunzione citazionale interpretando la condizione dei due amanti nei termini di una retorica dell'iperbole:

---

14 L'Epigramma è il numero 92.

15 Appare evidente il calco dannunziano del testo del Blaze, che riporta l'epigramma al nr. LXXIX dell'edizione Charpentier, traducendo: «Réponds, comment vis-tu? Je vis! Et des siècles me seraient-ils donnés, je me souhaiterais pour unique vœu, que demain fût comme aujourd'hui».

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

> Ambedue, mirabilmente formati nello spirito e nel corpo all'esercizio di tutti i più alti e più rari diletti, ricercavano senza tregua il Sommo, l'Insuperabile, l'Inarrivabile; e giungevano così oltre, che talvolta una oscura inquietudine li prendeva pur nel colmo dell'oblio, quasi una voce d'ammonimento salisse dal fondo dell'esser loro ad avvertirli d'un ignoto castigo, d'un termine prossimo. (d'Annunzio 1988, 87)

E poco più sotto, l'associazione mentale fra la bellezza di Roma e le occasioni erotiche del presente si anima di una festosità che coinvolge i due amanti, celebrando una città che vive e incanta:

> Come per il divino elegiopèo di Faustina, per essi Roma s'illuminava d'una voce novella. Ovunque passavano, lasciavano una memoria d'amore. […] la Villa Ludovisi, un po' selvaggia, profumata di viole, consacrata dalla presenza della Giunone cui Wolfgang adorò, ove in quel tempo i platani d'Oriente e i cipressi dell'Aurora, che parvero immortali, rabbrividivano nel presentimento del mercato e della morte; […] Essi comprendevano l'alto grido del poeta: '*Eine Welt zwar bist Du, o Rom!* Tu sei un mondo, o Roma! Ma senza l'amore il mondo non sarebbe il mondo, Roma stessa non sarebbe Roma'».[16]

Dopo aver descritto le varie sensazioni che invadono gli amanti nell'esercizio del piacere, d'Annunzio si abbandona alla lunga citazione. Perché l'elegia III?, e di cosa parla?[17] Serve riportare il luogo per intero:

> Rilessero insieme l'elegìa romana del Goethe: *Lass dich, Geliebte, nicht reun, dass du mir so schnell dich ergeben!*… Non ti penti-

16 La traduzione del famoso distico suona nella traduzione francese: «Oui, tu es un monde, ô Rome! Mais sans l'amour, le monde ne serait pas le monde, Rome elle-même ne serait pas Rome». Il calco della Giunone venne portato a Weimar. Si veda l'*Italienische Reise* (6 gennaio 1787) «Con mio grande giubilo, ieri ho collocato nel salotto una copia della testa colossale di Giunone, il cui originale è esposto a Villa Ludovisi. È stata il mio primo amore a Roma, ed ora la posseggo. Non vi sono parole che possano renderne un'idea; è un canto d'Omero» (Goethe 1991, 157; cit. in Guidorizzi 1980, 150).

17 Il testo tedesco: «Laß dich, Geliebte, nicht reun, daß du mir so schnell dich ergeben! | Glaub' es, ich denke nicht frech, denke nicht niedrig von dir. | Vielfach wirken die Pfeile des Amor: einige ritzen, | Und vom schleichenden Gift kranket auf Jahre das Herz. | Aber mächtig befiedert, mit frisch geschliffener Schärfe | Dringen die andern ins Mark, zünden behende das Blut. | In der heroischen Zeit, da Götter und Göttinnen liebten, | Folgte Begierde dem Blick, folgte Genuß der Begier. | Glaubst du, es habe sich lange die Göttin der Liebe besonnen, | Als im Idäischen Hain einst ihr Anchises gefiel? | Hätte Luna gesäumt, den schönen Schläfer zu küssen, | O, so hätt' ihn geschwind, neidend, Aurora geweckt. | Hero erblickte Leandern am lauten Fest, und behende | Stürzte der Liebende sich heiß in die nächtliche Flut. | Rhea Silvia wandelt, die fürstliche Jungfrau, der Tiber | Wasser zu schöpfen, hinab, und sie ergreifet der Gott. | So erzeugte sich Mars zwei Söhne! – die Zwillinge tränket | Eine Wölfin, und Rom nennt sich die Fürstin der Welt».

Archivio d'Annunzio
7, 1, 2020, 41-60
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

> re, o diletta, d'esserti così prontamente concessa! Credimi, io di te non serbo alcun pensiero basso e impuro. Li strali d'Amore han vario effetto: li uni graffiano appena, e del tossico che s'insinua il cuor soffre molt'anni; bene pennuti e armati d'un ferro aguzzo e vivo, li altri penetrano nel midollo e subitamente infiammano il sangue. Ai tempi eroici, quando gli dei e le dee amavano, il desio seguiva lo sguardo, il godimento seguiva il desio. Credi tu che la dea dell'Amore abbia a lungo meditato quando, sotto i boschetti d'Ida, Anchise un giorno le piacque? E la Luna? S'ella esitava, l'Aurora gelosa avrebbe presto risvegliato il bel pastore! Ero vede Leandro in piena festa, e l'acceso amante si tuffa nell'onda notturna. Rea Silvia, la vergine regia, va ad attinger acqua nel Tevere e la ghermisce il dio…[18]

Segue la lunga ripresa, una chiosa che cita il poeta tedesco, in mimetica devozione: «Un improvviso entusiasmo l'invase. In quel mattin religioso, egli voleva di nuovo inginocchiarsi all'altare e, secondo il verso del Goethe, leggere i suoi atti di divozione nella liturgia d'Omero». Accostiamo ora il testo francese che ha funzionato da medium con il testo goethiano:

> Ne regrette pas, ma bien-aimée, de t'être livrée si promptement! Crois-le bien, je ne garde de toi nulle pensée impure et basse. Le flèches de L'Amour ont plus d'un effet: les unes égratignent, et du venin qui s'insinue, le coeur souffre de longues années; fortement empennées, armées d'un dard aigu et vif, les autres pènetrént dans la moelle, et sur l'heure, enflamment le sang. Aux temps héroiques, losque dieux et déesses aimaient, le désir suivant le regard, la jouissance, le désir. Crois-tu que la déesse de l'amour ait longtemps réfléchi quand, sous les bosquets d'Ida, Anchise, un jour, lui plut? Et Luna? Si elle eût hésité, l'Aurore jalouse éveillait aussitôt le beau pâtre! Héro vit Léandre en pleine fête, et l'amant embrasé plonge dans la vague nocturne. Rhéa Sylvia, la royale jeune fille, va puiser de l'eau dans le Tybre, et le dieu s'empare d'elle.

La stretta interdipendenza tra testo francese e italiano appare in tutta evidenza quando la traduzione mostra delle lacune. È il caso del mito di Selene ed Endimione, addormentato con un bacio dalla dea, cui concesse l'immortalità e l'eterna giovinezza per poterlo amare ogni notte: «Hätte Luna gesäumt, den schönen Schläfer zu küssen, | O, so hätt' ihn geschwind, neidend, Aurora geweckt». Il bacio ipnotico, prontamente impresso, sottrae il bel pastore alle brame di un'altra dea, l'Aurora, invidiosa di tanta bellezza.

18 Rea Silvia, vestale madre di Romolo e Remo, rapita da Marte.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Blaze decide di mettere in evidenza solo il dato dell'impazienza amorosa: «Et Luna? Si elle eût hésité, l'Aurore jalouse éveillait aussitôt le beau pâtre!». Così anche d'Annunzio: «E la Luna? S'ella esitava, l'Aurora gelosa avrebbe presto risvegliato il bel pastore!». La passione impaziente degli dèi è un dato costante nella narrazione dei loro amori. Il mito ce ne offre innumerevoli casi, alcuni dei quali ripresi da Goethe nella sua terza elegia. Il poeta rinvia a quell'atteggiamento di pagana felicità e libertà che domina l'intera raccolta.

Nell'*incipit*, Goethe giustifica Faustina per essersi abbandonata all'amore senza riserve e senza remore: «Laß dich, Geliebte, nicht reun, daß du mir so schnell dich ergeben! | Glaub' es, ich denke nicht frech, denke nicht niedrig von dir». Gli aggettivi *frech* e *niedrig* che Goethe usa, in negazione (*nicht*), per definire il suo pensiero nei confronti della condotta erotico-sentimentale di Faustina, definiscono un atteggiamento di scarsa finezza, 'popolare' che Goethe non attribuisce all'amata. La citazione degli amori degli dèi, a giustificazione del suo comportamento, ne è la riprova.

La traduzione del Blaze, al contrario, offre una variante che tradisce una valutazione moralistica: «Crois-le bien, je ne garde de toi nulle pensée impure et basse». L'aggettivo *impure*, anche se citato in negazione (*nulle pensée impure*) richiama il giudizio morale della *communis opinio* che non era certamente nelle intenzioni di Goethe. D'Annunzio non conoscendo il testo tedesco segue Blaze letteralmente, incorrendo nella medesima imprecisione esegetica: «Credimi, io di te non serbo alcun pensiero basso e impuro».[19]

Se cerchiamo di rispondere alla domanda del perché d'Annunzio inserisca la citazione, quasi integrale, dell'elegia III nel romanzo, la risposta possibile è articolata su più piani. Abbiamo parlato di atteggiamento emulativo/agonistico per la ripresa del titolo elegiaco (*Elegie romane*) in una sorta di confronto creativo.

Nel *Piacere*, l'accostamento all'elegia III è tematico: lo scopo è quello di elevare la vicenda amorosa di Andrea, paragonandola a quella che Goethe descrive lungo le sue venti elegie romane. Il distico finale, in cui si menzionano i gemelli fondatori di Roma, viene, infatti, espunto, essendo tematicamente allotrio alla tematica amorosa.

19 Nelle tre traduzioni dell'elegia che d'Annunzio poteva consultare (ma che non conobbe o non considerò), e precisamente quella di Emilio Teza, di Domenico Gnoli e di Andrea Maffei, le soluzioni sono difformi. Teza traduce «Non ti pentir se mi cedesti, o bella, | Così subito: il credi, invereconda | Né vil mi sembri» (Teza 1887, 89-90), riconfermando con un'aggettivazione icastica, il giudizio morale. Domenico Gnoli con la traduzione: «Credimi, che nullo | Vil giudicio di te non fo per questo» (Gnoli 1885, 199) interpreta correttamente il testo goethiano, cosi come Andrea Maffei che traduce: «Oh no! Rimorso, | Mia cara, non aver, perché gittata | Così presto ti sia fra le mie braccia; | Abbjetta io non ti penso, non ti penso | Impudente, mel credi» (Goethe 1875, 271).

Archivio d'Annunzio
7, 1, 2020, 41-60
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

L'elegia III, tuttavia, si offre anche a qualche riflessione interdisciplinare, necessaria a capire l'interesse di d'Annunzio per questo testo, in cui s'intrecciano elementi artistici, mitici e letterari.

Nel resoconto del suo viaggio in Italia, Goethe manifesta l'entusiasmo per la sua vicinanza al mondo della classicità. Inebriato e meravigliato della scoperta, sente la necessità di un temporaneo silenzio:

> Quanto a me, non posso ricordare che con poche righe la gioia che ho provato in questa giornata. Ho visto gli affreschi del Domenichino a S. Andrea della Valle, ed anche la galleria del Carraccio a palazzo Farnese. Ce n'è di troppo per mesi e mesi; non dico nulla per un giorno.[20]

Nella lettera del 3 dicembre 1786 così definisce la sua presenza a Roma:

> Anche le antichità romane cominciano a darmi diletto. Storia, iscrizioni, monete, delle quali non volevo sentir parlare, tutto mi si affolla innanzi. [...] qui infatti si riattacca tutta la storia del mondo ed io considero come un mio secondo natalizio, come una vera rinascita, il giorno in cui sono arrivato a Roma.[21] (Goethe 1991, 139, 149)

La rinascita, di cui parla Goethe, si completa anche nel rapporto amoroso con Faustina (elemento della memoria biografica e poetica), che viene investita della maestosità di paragoni sublimi: l'atteggiamento moralmente non convenzionale della donna viene accostato alla libertà che gli dèi manifestano nei loro rapporti amorosi. Goethe recupera le favole antiche, offrendo loro l'autorità di veri e propri elementi probanti. Espressi in forma narrativa, i miti diventano vivi nell'immaginazione, anche se non sono veritieri: «E queste cose non avvennero mai, ma sono sempre: l'intelligenza le vede tutte assieme in un istante, la parola le percorre e le espone in successione» (Sallustio 2000, 127).

Ma ritorniamo alla citazione della lettera del 17 novembre, in cui Goethe menziona la visita a palazzo Farnese. Seguendo il percorso della Galleria è possibile ammirare una serie di miti che i Carracci hanno affrescato per onorare il matrimonio tra Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini. Sono favole d'amore come quella di Venere e Anchise, la versione più antica del mito di Endimione, amato da Selene. In un medaglione, è affrescata la storia dei due amanti Ero

20 Nel 1597 Annibale Carracci iniziò, con l'assistenza di suo fratello Agostino, la decorazione della volta, che è la prima sezione della Galleria Farnese a essere stata affrescata. Il programma iconografico fu probabilmente ispirato dall'imminente matrimonio tra Ranuccio Farnese, fratello di Odoardo, e Margherita Aldobrandini, nipote di papa Clemente VIII, che celebrò le nozze nel 1600.

21 Lettera del 17 novembre 1786.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

e Leandro, che Ovidio narra nelle *Heroides* (XVIII-XIX).[22] Sono i miti che troviamo nell'elegia e che anche d'Annunzio aveva potuto ammirare in un sentimento di possesso compulsivo, come testimonia il passo del *Piacere*:

> E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Carracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella Borghese; una villa come quella D'Alessandro Albani, dove i bussi profondi, il gran rosso d'Oriente, il marmo bianco di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento, le memorie stesse del luogo componessero un incanto intorno a un qualche suo superbo amore.

Se dal dato iconografico passiamo a quello letterario, plurimi riferimenti vanno all'amatissimo Ovidio, che accompagnerà con i suoi *Tristia* il congedo romano di Goethe nell'*Italienische Reise*. Nella narrazione memoriale della sua esperienza romana, è il poeta latino dell'*Ars amatoria* a essere evocato. Invitando le fanciulle a non sottrarsi all'amore, Ovidio prende a modello alcuni miti che troviamo anche nell'elegia di Goethe:

> Del latmio Endimione, o Luna, tu
> Non hai rossore, né la rosea dea
> Non ebbe mai di Cefalo vergogna.
> Venere piange ancora per Adone;
> donde nacquero Enea ed Armonia?[23]
> (Ovidio 1977, 238-9)

Nelle *Heroides*, e in specifico dall'epistola IV, *Phaedra Hippolyto* dalla forte coloritura elegiaca, anche Fedra ricorre al comportamento amoroso degli dèi nel tentativo di convincere Ippolito ad amare (Ovidio 1989).[24] Prima rivendica il proprio buon nome, tema caro agli elegiaci, quindi ribadisce che la dedizione ad Artemide non preclude i piaceri di Venere, che sono necessari. Per giustificare le sue parole, elenca una serie di personaggi mitici che pur dedicandosi alla caccia non hanno rifiutato l'amore:

---

22 L'iconografia del medaglione sembra tratta da antiche monete romane che raffigurano questo mito. Goethe si servì, soprattutto per il *Faust*, del *Gründliches Mythologisches Lexikon* di Benjamin Hederich, che riporta alla fine una serie di tavole genealogiche dei personaggi mitici.

23 «Latmius Endymion non est tibi, Luna, rubori, | Nec Cephalus roseae praeda pudenda deae. | Ut Veneri, quem luget adhuc, donetur Adonis: | Unde habet Aenean Harmoniamque suos?».

24 Le citazioni sono desunte da questa edizione.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

> Famoso nelle selve era Cefalo, e molte fiere cadevano sull'erba sotto i suoi colpi, e tuttavia non rifiutava di offrirsi all'amore di Aurora; la dea, avveduta, andava da lui lasciando il vecchio marito. Spesso, sotto i lecci, un prato qualunque fece da giaciglio ai corpi distesi di Venere e del figlio di Cinira. Bruciò anche il figlio di Eneo per Atalanta d'Arcadia: come pegno d'amore ella ottenne la spoglia di una fiera. Che anche noi, quanto prima, siamo annoverati in questa serie! Se bandisci Venere, la tua selva è selvaggia.[25]

Nell'*Ippolito* di Euripide, sono le parole della nutrice ad animare gli esempi del mito, ma per convincere Fedra ad abbandonare la sua assoluta dedizione al *kleos*:

> E quanti san le antiche storie, e quanti
> vivono fra le Muse essi medesimi,
> sanno che Giove, di Semèle il talamo
> desiderò, sanno che un giorno Aurora,
> la radïosa, per amore, Cèfalo
> rapí fra i Numi. E tuttavia, nel cielo
> dimorano essi, e gli altri Dei non fuggono,
> e ad esser vinti, credo, si rassegnano
> dal loro fato: e tu non vorrai cedere?
> (Euripide 1928, 234)

Nell'*Eroide*, Fedra abbandona ogni remora di decoro, per un amore che non contempla nessun pudore: «Vinta, ti imploro e alle tue ginocchia tendo le braccia regali. Ciò che è decoroso, nessun innamorato lo sa vedere. Non provo più vergogna, e il pudore, fuggiasco, ha abbandonato le sue insegne».[26]

Per l'atteggiamento supplice di Fedra, serve ritornare al componimento della *Chimera*, *Donna Francesca*, I. La ripresa dannunziana delle elegie IV e XVIII, esplicitando direttamente la fonte, rielabora per tessere il testo tedesco.

Nell'elegia IV, Goethe rievoca l'amata con la felice sineddoche di «römische Flechten», mentre viene invaso dal sentimento della nostalgia per il tempo passato: «Doch stille, die Zeit ist vorüber, | Und umwunden bin ich, römische Flechten, von euch». Nella versione del

---

25 «Clarus erat siluis Cephalus multaeque per herbam | conciderant illo percutiente ferae; | nec tamen Aurorae male se praebebat amandum; | ibat ad hunc sapiens a sene diua uiro. | Saepe sub ilicibus Venerem Cinyraque creatum | sustinuit positos quaelibet herba duos. | Arsit et Oenides in Maenalia Atalanta; | illa ferae spolium pignus amoris habet. | nos quoque quam primum turba numeremur in ista; | si Venerem tollas, rustica silua tua est».

26 «Victa precor genibusque tuis regalia tendo | Bracchia. Quid deceat non uidet ullus amans. | Depudui, profugusque pudor sua signa reliquit».

Archivio d'Annunzio
7, 1, 2020, 41-60 | e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Blaze si legge: «Mais silence! le temps n'est plus, et vous m'enlacez, longues tresses de Rome».

Nella XVIII elegia, il corpo celebrato dell'amante riceve la sua completa e propria identificazione con la pronuncia del nome: «Darum macht Faustine mein Glück, sie teilet das Lager | Gerne mit mir, und bewahrt Treue dem Treuen genau», ripreso in francese: «C'est pourquoi Faustine fait mon bonheur».

Il testo dannunziano diventa in questo caso luogo dell'evocazione:

> È questo un sogno? Ne 'l profondo petto,
> ecco, mi scende una serenità
> nova e m'inonda il sol la fronte. Oh voi,
> lunghe trecce di Roma, or m'allacciate! —
> cantava un dì Wolfango Goethe.

La matrice epicurea dei versi goethiani, nella dimensione di appagamento pieno, ritorna nelle elegie XIV e X. Il sublime è familiare, non ideale con stretti rimandi alla poesia elegiaca latina.[27] L'*incipit* della XIV riflette il senso d'impazienza che era caratteristica degli amori divini: «Zünde mir Licht an, Knabe! – Noch ist es hell, ihr verzehret | Öl und Docht nur umsonst».[28] D'Annunzio riprende il tema, trasformando il passo in un inno all'Amore.

Nell'elegia X, Goethe trascrive uno dei temi più cari all'elegia latina, quello del rapporto tra eros e thanatos: «Aber die Armen, sie hält strenge des Orkus Gewalt. | Freue dich also, Lebend'ger der lieberwärmeten Stätte, | Ehe den fliehenden Fuß schauerlich Lethe dir netzt». Per definire l'aldilà, Goethe usa il termine metonimico di *Lethe*, ma lo connota con l'aggettivo *schauerlich*, orribile.

Blaze riporta la traduzione al senso più tradizionale dell'ineluttabilità: «mais, les malheureux, l'Orcus ne les lâchera pas. Rejouis-toi donc, ô vivant! De cette place echauffée par l'amour avant que le fatal Léthé ne baigne ton pied fugitif».

D'Annunzio inscrive la vicenda d'amore di Faustina usando il cortocircuito tra l'elegia VII e X. Con la doppia endiadi «bacchiche braccia» e «bianche braccia», che Faustina protende al dio dell'Amore (gesto dell'io lirico nella VII), il quadro elegiaco del *carpe diem* si completa:

> Alate
> sorgean, viventi de' più schietti suoi

27 Nella biblioteca del Vittoriale ci sono numerose edizioni ovidiane. Per il libro delle *Heroides* si vedano: Ovidio, *Les amours, l'art d'aimer, les cosmétiques, Heroides*, Paris, s.d. (Scale, XXIII, 3/A); Ovidio, *Epistole eroiche di P. Ovidio Nasone*, tradotte da Remigio Fiorentino, Parigi, 1762 (Scale, XXIV, 1/A).

28 Trasposto in francese, il testo diviene: «Enfant, allume-moi la lampe! – Y pensez-vous, il fait jour encore; c'est vouloir user l'huile à plaisir».

Archivio d'Annunzio
7, 1, 2020, 41-60
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

> spiriti, l'Elegie per la solenne
> conca de' cieli. E Faustina intese
> il trepidar de l'amorose penne;
> e le bacchiche braccia a 'l dio protese.
>
> Le bianche braccia ella protese. – Ardete,
> o lampade cui nutre olio d'Amore!
> Giova il letto goder cui scalda Amore,
> anzi che i tuoi piè bagni il fatal Lete. –

In quegli ultimi anni '80, d'Annunzio rende omaggio al grande poeta tedesco, confrontandosi con le sue *Elegien* sul piano dell'*Erlebnis* e dell'emulazione artistica. Molti anni dopo, i giudizi espressi sulle tragedie di Goethe avrebbero istituito un paragone tutto sbilanciato in suo favore. L'appunto è datato marzo 1932:

> Comparate la vita esemplare di Goethe e la mia vita esemplare. Comparate la sua *Efigeni*a alla mia *Fedra*. La sua pacatezza al mio eroismo. Nell'audace paragone ch'io faccio tra me e Goethe (nel centenario della morte 1932) giustifico l'audacia – ossia la *sincerità* e la *verità* – considerando che la mia vita si conclude, che io sono al limite del Buio, ch'io son per disparire.[29]

In limine mortis, scrive d'Annunzio, si può osare di essere sinceri, ma il paragone non è frutto di un estemporaneo sussulto: verrà ribadito anche in un altro appunto, dove colloca le sue tragedie a superiore distanza non solo dai drammi storici di Manzoni, ma anche da quelli di Goethe. In una postilla a un passo dell'*Origine de la tragédie* di Nietzsche, d'Annunzio confina definitivamente e icasticamente la produzione tragica di Goethe, riconducendola a un mero esercizio calligrafico: «Goethe n'a rien de grec en lui. Ses tragédies ne sont que 'sculpture' de Canova» (Nietzsche 1899, 64).[30]

29 Appunto datato 19 marzo 1932. Inventariato al Lemma 845 dell'Archivio del Vittoriale.

30 Stanza dell'Apollino, XLVI.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Bibliografia

Andreoli, A. (2000). *Il vivere inimitabile*. Milano: Mondadori.
Barthes, R. (1994). «Texte (théorie du)». *Œuvres complètes*. Vol. 2, *1966-1973*. Édition établie et présentée par É. Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1677-89.
Ciani, I. (1985). «D’Annunzio lettore di cose tedesche». *D’Annunzio e la cultura germanica = Atti del VI convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 3-5 maggio 1984). Pescara: Centro Studi dannunziani, 31-43.
D’Annunzio, G. (1988). «Il piacere». *Prose di romanzi*, vol. 1. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
D’Annunzio, G. (2001). *Elegie romane*. Edizione critica a cura di M.G. Sanjust. Milano: Mondadori.
D’Annunzio, G. (2008). *Lettere a Barbara Leoni. (1887-1892)*. A cura di V. Salierno. Lanciano: Carabba.
D’Annunzio, G. (1965). *Taccuini*. Milano: Mondadori.
D’Annunzio, G. (1968). *Il venturiero senza ventura. Prose di ricerca*, vol. 2. Milano: Mondadori.
D’Annunzio, G. (1976). *Altri taccuini*. Milano: Mondadori.
D’Annunzio, G. (1982). *Elegie romane. Versi d’amore e di gloria*, vol. 1. A cura di N. Lorenzini. Milano: Mondadori.
Eco, U. (2002). *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani.
Euripide (1928). *Le tragedie. Le supplici. Ercole. Ippolito*. Trad. di E. Romagnoli. Bologna: Zanichelli.
Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
Gnoli, D. (1885). *Gli amori di Volfango Goethe*. Livorno: Vigo.
Goethe, J.W. von (1875). *Arminio e Dorotea, Efigenia, Elegie romane, Idilli*. Trad. di A. Maffei. Firenze: Le Monnier.
Goethe, J.W. von (1979). *Elegie romane*. A cura di R. Fertonani, Milano: Mondadori.
Goethe, J.W. von (1991). *Viaggio in Italia*. Introduzione e note di L. Rega; trad. di E. Zaniboni. Milano: Rizzoli.
Goethe, J.W. von (2004). «Venezianische Epigramme». Oswald, S. (Hrsg.), *Goethe Handbuch*. Bd. 1, *Gedichte*. Hrsg. von R. Otto und B. Witte. Stuttgart; Weimar: Metzler, 232-7.
Goethe, J.W. von (2007). *Römische Elegien und Venetianische Epigramme, Erotica, Priapea*. Hrsg. K. Eibl. Frankfurt/M.: Insel Verlag.
Guidorizzi, E. (1980). «D’Annunzio e Goethe. Le Elegie romane». *D’Annunzio e il classicismo. Quaderni del Vittoriale*, 23, 143-54.
Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody*. New York; London: Methuen.
Kristeva, J. (1969). «Le mot, le dialogue et le roman». Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyses*. Paris: Éditions du Seuil, 82-112.
Labate, M. (1979). «Poetica ovidiana dell’elegia: la retorica della città». *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, 3, 9-67.
Lieberg, G. (1981). *Properzio e le “Elegie romane” di Goethe = Atti del Colloquium Propertianum (secundum)* (Assisi, 9-11 novembre 1979). Assisi: Accademia Properziana del Subasio.
Fusillo, M. (2002). «Su Properzio nella cultura moderna». *Properzio alle soglie del 2000. Un bilancio di fine secolo = Atti del Convegno internazionale* (Assisi, 25-28 maggio 2000). A cura di G. Catanzaro e F. Santucci. Assisi: Accademia Properziana del Subasio, 335-48.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Lotman, J.M. (1985). *La Semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. A cura di S. Salvestroni. Venezia: Marsilio.
Nietzsche, F. (1899). *Pages choisises*. Par H. Albert. Paris: MdF.
Ovidio, N.P. (1977). *L’arte d’amare*. A cura di E. Barelli. Milano: Rizzoli.
Ovidio, N.P. (1989). *Lettere di Eroine*. A cura di G. Rosati. Milano: Rizzoli.
Pinotti, P. (2015). «‘Dulcius urbe quid est?’ Roma negli elegiaci». *Rivista di Linguistica Letteratura Cinema e Arte*, 1, 38-57.
Sallustio Crispo, G. (2000). *Sugli Dei e il mondo*. A cura di R. Di Giuseppe. Milano: Adelphi.
Seel, O. (1969). *Poesia universale di Roma tra l’Ellade e il presente*. Trad. it. di R. Prati. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
Teza, E. (1887). *Traduzioni*. Milano: Hoepli.
Wimmel, W. (1958). «Rom im Goethes Römischen Elegien und im letzten Buch des Properz». *A&A*, 7, 121-38.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Archivio d'Annunzio
Vol. 7 – Ottobre 2020

Il Vate e il suo doppio ironico
Altre note su Thomas Mann lettore di d'Annunzio

Maurizio Giani
Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia

Abstract In Germany, beginning from the last decade of XIX century, the fame of Gabriele d'Annunzio grew increasingly thanks to a continue flow of translations, which made him one of the most celebrated writers of the *Jahrhundertwende* in the country of Goethe. Among the German admirers of the 'Vate' there were poets and novelists such as Stefan George, Hugo von Hofmannsthal and Heinrich Mann. On the contrary, Thomas Mann's appreciation of d'Annunzio was problematic: he disliked his aestheticism, his superficial Nietzschean *Übermensch* cult and moreover his far too refined, turgidly baroque prose. Nevertheless, he read attentively his colleague's narratives – albeit using German translations, unlikely George and his senior brother Heinrich –, and undoubtedly made allusions – often in a deeply ironical sense – to d'Annunzio's *Triumph of Death* in his novel *Tristan*. This essay reconstructs the cultural context of the relation between Mann and d'Annunzio, and offers a detailed comparison of selected passages and/or fragments from both works aimed at analysing the nature of Mann's borrowings from the Italian writer, in order to show the 'dialectical' character of such a procedure.

Keywords Comparative Literature. Decadentism. Aestheticism. Allusion. Irony.

Edizioni
Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-04-25
Accepted 2020-06-01
Published 2020-10-22

Open access

Citation Giani, M. (2020). "Il Vate e il suo doppio ironico. Altre note su Thomas Mann lettore di d'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 7, 61-82.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2020/01/004

Rien n'est plus fantastique, en définitive, que la précision.
(Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, 1963)

1 Premessa

Al complesso rapporto di Thomas Mann con l'opera di Gabriele d'Annunzio gli studiosi di letteratura comparata iniziarono a interessarsi negli anni Sessanta dello scorso secolo. Dapprima circoscritti a cenni sporadici e limitati nell'approfondimento, i contributi si sono moltiplicati soprattutto nel corso dell'ultimo trentennio, facendo emergere legami concreti là dove i primi esegeti avevano avanzato solo caute ipotesi.[1] Lo sfondo contestuale di quel rapporto rimane ovviamente l'ascesa di Gabriele d'Annunzio sulla scena letteraria tedesca tra Otto e Novecento, narrata più volte da angolature diverse, e con sempre maggiori dettagli (Hinterhäuser 1965; Vignazia 1995; Galvan 2007, 2012). Nella prospettiva del presente lavoro è di qualche utilità riassumerla a mo' di preambolo, concentrando l'attenzione soprattutto sulle traduzioni delle sue opere, che nell'ultimo decennio del secolo XIX assunsero in Germania il carattere di una vera e propria marcia trionfale.

Alcune versioni di poesie dannunziane erano già apparse a Lipsia nel 1888, in un'antologia della più recente lirica italiana che comprendeva anche componimenti di Enrico Panzacchi e Lorenzo Stecchetti (Litten 1888); cinque anni dopo Stefan George pubblicò le proprie *Umdichtungen* di tre liriche tratte dal *Poema paradisiaco* nei *Blätter für die Kunst* (George 1893, 3: 88-95).[2] Seguirono a breve distanza *L'innocente* (*Der Unschuldige*, 1896), *Il piacere* (*Lust*, 1898), *Trionfo della morte*[3] (*Der Triumph des Todes*, 1899), *Il fuoco* (*Feuer*, 1900) e *Le vergini delle rocce* (*Die Jungfrauen vom Felsen*, 1902). Il fatto che *Feuer* fosse in libreria già nello stesso anno dell'edizione originale dice qualcosa sulla fortuna di d'Annunzio a nord delle Alpi, ma giova aggiungere due osservazioni: con l'eccezione di quest'ultimo, edito

1 Una rassegna dei principali titoli si legge in Galvan (2007, 262 nota 4) e Galvan (2012, 73-4 e nota 36; quest'ultima è una versione ampliata, in lingua italiana, di Galvan 2007). Alla letteratura là indicata vanno aggiunti Kirchberger 1961, Koppen 1973, Schoffman 1993, Riccobono 2006, Giani 2008.

2 Si tratta di *Ai lauri*, *Consolazione* e *Un sogno* (*An die Lorbeern, Trost e Ein Traum*), poi ristampate in George 1905, 65-77, con l'aggiunta di *L'inganno* e *Un ricordo* (*Der Betrug* e *Eine Erinnerung*), provenienti anch'esse dalla quarta parte del poema, *Hortulus Animae*. Galvan (2012, 61 nota 2), afferma erroneamente che le cinque liriche sarebbero apparse tutte nel suddetto fascicolo dei *Blätter*.

3 Qui e in seguito cito il titolo del romanzo nella forma della I edizione, apparsa il 1894 (Milano: Treves, più volte ristampata), senza l'articolo iniziale, che venne aggiunto in seguito, ad esempio in quella curata dall'Istituto nazionale per la edizione di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio (1929, Verona: Mondadori), ed è presente nella traduzione tedesca.

Archivio d'Annunzio
7, 1, 2020, 61-82
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

da Langen, gli altri romanzi uscirono presso il berlinese S. Fischer, l'editore di Thomas Mann – come Langen lo era di Heinrich Mann –, che pubblicava anche il periodico *Neue Deutsche Rundschau*, dove le prose narrative di d'Annunzio apparivano via via a puntate prima di essere raccolte in volume. La seconda osservazione riguarda invece la traduttrice Maria Gagliardi, non certo un'estranea nella cerchia dello scrittore: nata nel 1858 Marie Adelheid Pauline Dohm, era una delle quattro figlie della scrittrice femminista Hedwig Dohm, e sorella di Gertrude Hedwig Anna (1855-1942), poi sposata con Alfred Pringsheim e futura suocera di Thomas Mann. Maria Dohm firmava i propri lavori con il cognome del marito Ernesto Gagliardi, singolare figura di storico, traduttore e giornalista, primo corrispondente da Berlino per il *Corriere della Sera* dal 1888 al 1893;[4] di entrambi Mann parla in una pagina dei suoi diari.[5] Va infine tenuto conto che questi aveva soggiornato a due riprese in Italia insieme al fratello Heinrich, tra luglio e ottobre 1895 e poi dall'ottobre 1896 all'aprile 1898, prevalentemente a Roma, e che durante il suo secondo soggiorno anche d'Annunzio risiedette nella capitale: nell'autunno-inverno del 1896 per mettere in scena insieme a Eleonora Duse, allora sua compagna, il dramma *Sogno di un mattino di primavera*, e nel luglio seguente appena eletto deputato nel parlamento; e in entrambe le occasioni i giornali si occuparono ampiamente di lui (cf. Galvan 2007, 262).

2 Critica dell'estetismo

Se già basterebbero queste premesse a dare per scontato che intorno al millenovecento l'autore di *Buddenbrooks* non poteva non conoscere le opere dell'ormai celebre e discusso poeta, vi sono documenti epistolari che lo confermano. In ogni caso, è opportuno sottolineare che nonostante i soggiorni romani e le molte pagine italiane disseminate nei propri romanzi, Thomas Mann non giunse mai a parlare e scrivere «questa bellissima lingua, la più bella del mondo»[6] con la disinvoltura di Heinrich, di Stefan George o Hugo von Hofmannsthal, che leggevano tranquillamente nell'originale la prosa iridescen-

4 Notizie sulla famiglia Gagliardi in Murgia 2009.

5 «Ernst und Hedwig Dohms dritter Tochter, Maria, die den italienischen Journalisten Ernesto Gagliardi heiratete und unter dem Namen M. Gagliardi das Werk d'Annunzios für den Verlag S. Fischer ins Deutsche übersetzte» (Mann 1979, 635; cit. in Murgia 2009, 293 nota 11).

6 Mann 1986b, 416. Le parole, inserite nel dialogo che si svolge in più lingue tra Felix Krull e Herr Stürzli nei *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, II, ii, sono in italiano nel testo.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

te di d'Annunzio; e dunque si serviva delle traduzioni 'di casa'.[7] Tuttavia non condivideva affatto l'entusiasmo dei colleghi, soprattutto del fratello. Poco dopo la pubblicazione della trilogia *Die Göttinnen* di Heinrich, si espresse in questi termini in una lettera a Richard Schaukal, il 26 gennaio 1903:

> Was den Roman meines Bruders betrifft, so gestehe ich Ihnen, daß ich dieses Buch nur mit dem heftigsten inneren Widerstande lese. Nichts auf der Welt ist mir fremder. Selbst dem d'Annunzio fühle ich mich noch verwandter. (Galvan 2012, 61)

> Per quanto riguarda il romanzo di mio fratello, le confesso che leggo questo libro solo con vivissima resistenza interiore. Nulla al mondo mi è più estraneo. *Persino per d'Annunzio* sento maggiore affinità.[8]

Oltre a testimoniare il difficile rapporto con Heinrich – che sarebbe esploso durante la Prima guerra mondiale con il diluvio verbale delle *Betrachtungen eines Unpolitischen* –, la lettera permette di toccar con mano la scarsa consistenza di quell''affinità'. Heinrich sentiva infatti nel mondo latino l'altro polo della propria identità culturale, e spinto dal «mito del Sud» aveva inteso seguire le orme del Vate, esagerandone la maniera e «il culto della Vita bella e crudele» (Mittner 1971, 103);[9] invece Thomas, se da un lato condivideva con gran parte della propria generazione il rifiuto del naturalismo e quello che Hermann Bahr aveva pochi anni prima definito «l'impulso [...] a dirigersi verso la profondità di ideali raffinati» (Bahr 1894, 20), dall'altro provava disprezzo, e lo avrebbe ribadito nel *Lebensabriß* autobiografico del 1930, per le versioni estremizzate di quegli ideali, per il niccianesimo alla moda, «il banale 'Rinascimentismo' [*Renaissancismus*], il culto del superuomo, l'estetismo *à la* Cesare Borgia, tutte

7 Schirnding (2008, 19-20), afferma che intorno alla svolta di secolo Mann conosceva l'italiano «in modo passabile [*leidliches*]» – vale a dire, a un livello inadeguato al lessico di d'Annunzio –, e osserva che in seguito non rilasciò interviste né scrisse lettere nella nostra lingua. Lo conferma la raccolta delle *Lettere a italiani*, curata da Lavinia Mazzucchetti, sua traduttrice e amica fedelissima per oltre trent'anni: eccettuata una cartolina di saluti e un telegramma inviato all'Accademia dei Lincei (forse fatto tradurre?), questa porzione dell'epistolario è in tedesco (in un'unica occasione Mann scrisse in inglese a Emilio Cecchi), e contiene sporadiche affermazioni riduttive sulla sua conoscenza del nostro idioma, «con il quale – così al prof. Devescovi, il 1° maggio 1955 – ho avuto qualche dimestichezza sin dai giovani anni e che molto ho udito parlare» (Mann 1962, 122). In una nota ai testi la Mazzucchetti ribadisce che «Thomas Mann fu uomo di un solo linguaggio, sempre ed esclusivamente immerso nel suo tedesco. Si rassegnò a conoscere anche i capolavori mediante versioni, ammise di sentirsi distratto da letture fatte anche in francese, pur conoscendolo» (61-2).

8 Se non diversamente indicato, le traduzioni sono dell'Autore.

9 Sui rapporti tra Thomas e Heinrich Mann si diffonde Alessiato 2010.

Archivio d'Annunzio
7, 1, 2020, 61-82
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

le volgari spacconate sul sangue e la bellezza [*Blut- und Schönheitsgroßmäuligkeit*]» (Mann 1960b, 109). Al punto di dichiarare – un'affermazione che per lungo tempo ha indotto gli studiosi a considerare nullo il suo rapporto con la letteratura italiana – di essere vissuto a lungo a Roma «non tanto per amore del Sud, *che in sostanza non amavo*, ma semplicemente perché a casa per me non c'era ancora posto» (Mann 1960b, 103; corsivo aggiunto). Tuttavia, per quanto esigua fosse la porzione di realtà da lui condivisa con d'Annunzio nel progetto di modellare l'universo interiore, il rapporto scontroso si dimostrò capace di generare echi segreti.

3 Una nuova classicità?

Nello stesso anno della lettera a Schaukal apparve presso Fischer il volume *Tristan. Sechs Novellen*: la stesura del racconto eponimo aveva occupato Mann tra gennaio e l'estate del 1901. Il 13 febbraio, nel pieno del lavoro, lo descrisse così a Heinrich:

> Eine Burleske, die ich in Arbeit habe, und die wahrscheinlich «Tristan» heißen wird. (*Das* ist echt! Eine Burleske, die «Tristan» heißt!). (Mann 1961, 26)
>
> Una farsa che ho messo in cantiere, e che verosimilmente si intitolerà *Tristan*. (Proprio *così*! Una farsa intitolata *Tristan*!)

(Il 13 febbraio ricorreva l'anniversario della morte di Wagner. Vien da chiedersi se Thomas non abbia scelto proprio quella data per scrivere al fratello.) Guardato da questa angolatura, *Tristan* getta un ponte verso *Der Tod in Venedig*, composto dieci anni dopo, che sarà anch'esso concepito con un analogo intento parodico, peraltro sfuggito ai lettori del tempo.[10] Ma a unire le due *Novellen* – romanzi brevi o racconti lunghi che dir si voglia – sono anche significativi punti di contatto con l'opera di d'Annunzio. Per quanto riguarda *Der Tod in Venedig*, Elisabeth Galvan ha individuato numerosi riferimenti intertestuali al *Fuoco*, «che vanno dai due filoni tematici (passione amorosa e produzione estetica) alle costellazioni dei protagonisti, dai luoghi dell'azione ai motivi, dallo stile alla lingua» (Galvan 2012, 74), e

10 Il che suscitò in Mann un profondo dispetto. Scrivendone a Paul Amann il 10 settembre 1915 deplorava che il romanzo fosse «fast durchweg aufs Plumpste missverstanden worden. […] Am peinlichsten war, daß man mir die 'hieratische Atmosphäre' als einen persönlichen Anspruch auslegte, – während sie nichts als mimicry war» (cit. in Galvan 2007, 262-3 e nota 6). Che poi, nella stessa lettera, Mann sentisse il bisogno di giudicare *erstaunliches*, stupefacente, quel fraintendimento, è una conferma delle alte pretese che avanzava nei riguardi del lettore. Su questo punto torneremo alla fine.

Archivio d'Annunzio
7, 1, 2020, 61-82
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

permettono un bilancio conclusivo tutto nel segno della «mimicry». Il protagonista del *Fuoco*, Stelio Effrena, persegue infatti un ideale stilistico analogo a quello di Gustav von Aschenbach; ma nel modo di rappresentare le aspirazioni artistiche del proprio eroe Mann fa chiaramente intendere di nutrire dubbi sulla validità di quell'ideale, come a voler dire che per lui «il futuro della letteratura non appartiene di certo a Gabriele d'Annunzio. E neppure al protagonista del *Tod in Venedig*» (Galvan 2012, 91). Non per caso, pochi mesi prima di iniziare la nuova opera Mann aveva pubblicato un breve articolo, *Auseinandersetzung mit Wagner*,[11] che suona come una presa di distanza dal compositore venerato e una sconfessione dell'estetismo decadente *à la* d'Annunzio:

> Ma se penso al capolavoro del ventesimo secolo, ho davanti a me l'immagine di qualcosa di essenzialmente e, credo, vantaggiosamente diverso da quello wagneriano – qualcosa che contenga in misura privilegiata logica, ricchezza formale e chiarezza, allo stesso tempo rigore e serenità, che sia non meno di quello pervaso dalla tensione della volontà, ma di una spiritualità più fredda, più nobile e persino più sana; qualcosa che non cerchi la propria grandezza nel barocco, nel colossale, e la propria bellezza nell'estasi ebbra – è necessario, mi pare, l'avvento di una nuova classicità. (Mann 1911, 477)

V'è un aspetto paradossale, studiatissimo, che lega questo scritto al romanzo prossimo a nascere: durante il soggiorno fatale nella città lagunare anche Gustav von Aschenbach si accinge a redigere un saggio, in risposta a un invito «diramato al mondo intellettuale, una proposta di dichiarare la propria opinione circa un determinato problema della cultura, vasto e scottante» (Mann 2005, 191). Anche Aschenbach aspira a una nuova classicità; ma, nella lucida sintesi di Hermann Kurzke,

> la decadenza e la modernità psicologica, da lui solo rimosse, negate con la forza della volontà, non sono realmente superate, e alla fine erompono vendicative sino ad annientarlo. Allo stesso modo Thomas Mann è, sì, alla ricerca della classicità, ma lascia naufragare la ricerca. Non è un classicista, bensì colui che ha saputo dare forma [*Gestalter*] ai problemi del classicismo. (Kurzke 1997, 120)

11 Apparso nel numero di maggio 1911 di *Der Merker* e il 3 agosto successivo nella *Neue Zeitschrift für Musik*: da quest'ultima proviene la citazione. La stesura di *Der Tod in Venedig* occupò Thomas Mann dal luglio 1911 al luglio 1912.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

4 Esercizi di superiore copiatura

Dieci anni prima, già in *Tristan* emerge una complessa relazione con d'Annunzio proprio nelle pagine dedicate a *Tristan und Isolde*, in cui sono chiaramente avvertibili allusioni al *Trionfo della morte* (o per meglio dire a *Der Triumph des Todes*). I notevoli punti di contatto tra i due romanzi ravvisabili nei passi che evocano il capolavoro wagneriano, oggetto in passato di qualche interesse (su cui ci soffermeremo nel § 5), sono menzionati di sfuggita nello studio di Riccobono (2006, 652 nota 4), che polarizza la sua attenzione principalmente sulla presunta presenza, in *Tristan*, di un altro romanzo dannunziano, *Le vergini delle rocce*, di cui la *Novelle* costituirebbe una parodia volta a ridicolizzarne il protagonista, Claudio Cantelmo, con la messa in scena di un suo doppio caricaturale, Detlev Spinell (Riccobono 2006, 652-8). Alla luce dei riscontri prodotti dalla studiosa il legame sembra abbastanza plausibile, sebbene non tutti i raffronti da lei istituiti risultino convincenti.[12] Ma in proposito è utile qualche precisazione aggiuntiva sulle date di pubblicazione della traduzione tedesca del «Romanzo del Giglio», che Riccobono non ha preso in considerazione, dal momento che basa le proprie analisi comparate confrontando direttamente *Le vergini delle rocce* con la traduzione italiana di *Tristan*. Ora, *Die Jungfrauen vom Felsen* apparve in volume solo nel gennaio 1902, circa sei mesi dopo il completamento del racconto. Dunque, se l'ipotesi del nesso parodico è fondata, Mann, dato per scontato che non avesse letto nell'originale *Le vergini* – con quel suo italiano da turista, più ascoltato che parlato e letto –, poté conoscerne solo l'anteprima pubblicata in tre puntate nella *Neue Deutsche Rundschau* a partire da gennaio 1901 (a. XII, 1° e 2° trimestre: 463-84; 586-608; 686-710), ovvero quando il lavoro al racconto era in pieno svolgimento.[13] Ma qui sorge una difficoltà: nella *Rundschau* il romanzo apparve, com'era nelle abitudini dell'editore, in forma antologica. Appena settanta pagine, dunque, contro le 289 dell'edizione in volume; e solo un'analisi puntuale condotta sugli *excerpta*, non intrapresa dalla studiosa, permetterebbe di accertare l'effettiva entità del rapporto di Mann con il romanzo dannunziano. Tuttavia, ammettendo che la chiave di lettura proposta da Riccobono regga alme-

12 Per fare un esempio, non si vede perché nella descrizione del marito di Gabriella, il rozzo commerciante Anton Klöterjahn, si debba per forza leggere in filigrana una messa in ridicolo della pomposa descrizione dannunziana dell'antenato di Claudio Cantelmo (Riccobono 2006, 654): sono due personaggi profondamente diversi, che gli autori hanno – in modo del tutto opportuno – raffigurato nei loro tratti peculiari. Interpretare le differenze tra i due personaggi nel senso di un'antitesi intenzionale del secondo rispetto al primo significa presupporre ciò che deve essere dimostrato.

13 Una esauriente scheda bibliografica delle due edizioni di *Die Jungfrauen vom Felsen* in Hausmann e Kapp 2004, 447-8, nr. 3291.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

no in parte, la concomitanza delle date ci consentirebbe di gettare uno sguardo indiscreto nel laboratorio dello scrittore, e immaginarlo trovare il tempo, mentre veniva realizzando in *Tristan* un progetto narrativo nato all'indomani dei *Buddenbrooks*, di leggere con qualche curiosità non solo *Der Triumph des Todes*, uscito anch'esso nella *Rundschau* nel 1899 e subito dopo in volume, ma anche le puntate della nuova traduzione via via che apparivano sul periodico. Avremmo così nella 'farsa antidannunziana' una precoce applicazione di quel «metodo del montaggio» che molti anni dopo, in una lettera inviata a Theodor W. Adorno il 30 dicembre 1945 nel pieno del lavoro al *Doktor Faustus*, Mann avrebbe indicato quale proprio strumento privilegiato di lavoro:

> Ciò di cui desidero in special modo render ragione, commentando me stesso, è il metodo del *montaggio*, che attraversa, in modo abbastanza singolare e forse urtante, tutto il libro [...]. Il richiamo al molieresco «je prends mon bien où je le trouve» mi sembra non sia una scusante sufficiente per questo modo di procedere. Si potrebbe parlare di una propensione *senile* a vedere la vita come un prodotto della cultura, a riconoscervi la forma di clichés mitici, che, nel loro valore fissato una volta per sempre, risultano preferibili rispetto all'invenzione «autonoma». Ma so fin troppo bene che già in giovane età mi sono esercitato in una sorta di superiore copiatura. (Adorno, Mann 2003, 13-4)

In ogni caso, al di là dei più o meno documentati riferimenti parodistici alle *Vergini delle rocce*, ci concentreremo sull'altro esercizio di «superiore copiatura», che insinua nelle pieghe di *Tristan* un ulteriore, ambiguo omaggio al non troppo amato poeta.

5 Tristan vs Trionfo della morte

Che la musica avrà un ruolo centrale nel Libro Sesto e ultimo del *Trionfo della morte* lo si avverte già all'inizio del capitolo che lo apre:

> Scelto da un amico e preso a nolo in Ancona, spedito a San Vito, trasportato fino all'Eremo con gran pena, il pianoforte giunse tra le allegrezze infantili d'Ippolita. Fu collocato nella stanza che Giorgio chiamava la biblioteca, nella stanza più vasta e più adorna, ov'era il divano carico di cuscini, ov'erano le lunghe sedie di vimini, l'amaca, le stuoie, i tappeti, tutte le cose favorevoli alla vita orizzontale e al sogno. Giunse anche, da Roma, la cassa dei libri di musica. (d'Annunzio 1996, 972)

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio sono una delle tipiche coppie che nella letteratura europea intorno alla svolta di secolo si ritrovano intorno a un pianoforte per suonare o ascoltare la musica di Wagner e lasciarsene inebriare: come Owen Asher ed Evelyn Innes in *Evelyn Innes* di George Moore (1898), e appunto i due personaggi principali del racconto manniano. Giorgio, che nella finzione narrativa aveva ascoltato anni prima il *Tristan* a Bayreuth, lo suona e commenta per giorni e giorni a Ippolita, progressivamente identificandosi con l'eroe eponimo, per lentamente persuadere l'amante a morire con lui. Ciò spiega l'estensione del capitolo, che a tratti assume l'aspetto di una guida al dramma, anche per l'ampio ricorso a citazioni e a parafrasi del poema e lo sfruttamento inconfessato di autentiche monografie divulgative, il cui frasario romantico già allora stantìo d'Annunzio trasferisce, si direbbe a bella posta, nella propria evocazione, nell'intento di offrire appunto una descrizione dei processi mentali del protagonista e della sua personale reinterpretazione morbosa e maniacale dell'*opus metaphysicum*. Riflettendo sul destino dello zio Demetrio, morto suicida, Giorgio Aurispa si sente iniziato dalla musica di Wagner «al mistero della Morte; [essa] gli mostrò di là dalla vita un impero notturno di meraviglie» (d'Annunzio 1996, 946), e trova così una fondazione estetica e una legittimazione delle *proprie* tendenze suicide: nell'ultima pagina del romanzo attuerà il proposito trascinando con sé Ippolita giù da una scogliera.[14]

È nel sanatorio «Einfried» (La Quiete) che la fragile protagonista di *Tristan*, Gabriella Eckhof, moglie del commerciante Anton Klöterjahn, incontra lo scrittore Detlev Spinell. Questi vive a Einfried pur non avendo bisogno di cure: a Gabriella dichiara durante uno dei primi colloqui che lo fa per motivi estetici, poiché l'edificio è in stile Impero, e le confessa candidamente di trovarsi a suo agio solo in ambienti in quello stile, il che gli permette di «raggiungere uno stadio limitato di benessere» (Mann 2005, 18).

Nell'ottavo capitolo, in una luminosa giornata di febbraio in cui quasi tutti gli altri pazienti sono usciti per una gita in slitta, Spinell convince Gabriella – un'ottima pianista dilettante cui i medici hanno tassativamente proibito di far musica per non affaticarsi – a sedersi al pianoforte nel salone del sanatorio e a suonare qualcosa (e sarà proprio questo sforzo a provocarle, poco dopo, una mortale emorragia). Anche qui l'esecuzione del *Tristan und Isolde* offre a Mann lo spunto per una evocazione del dramma, la cui prossimità a quella dannunziana venne colta sin dai primi studi comparativi (Kirchberger 1961; Koppen 1973). Già l'avvio dell'esibizione di Gabriella mostra punti di contatto con il capitolo dannunziano: in entrambi i testi la musica di

14 Per una discussione approfondita di questi temi mi permetto di rinviare a Giani 2008, 49-59.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Wagner è preceduta dall'esecuzione di altri brani. Giorgio Aurispa suona anzitutto musiche di vari compositori:

> Una *Pagina* di Roberto Schumann evocava il fantasma d'un amore inveterato che aveva disteso sopra di sé a guisa d'un artifiziale firmamento il tessuto delle sue memorie più belle e con una dolcezza attonita e triste lo vedeva a poco a poco impallidire. Un *Improvviso* di Federico Chopin diceva come in un sogno: «Odo nella notte quando tu dormi sul mio cuore, odo nel silenzio della notte una stilla che cade, che lenta cade, eguale continua cade, così da presso, così lontano! Odo nella notte la stilla che dal mio cuore cade, lo stillante sangue che dal mio cuore cade, quando tu dormi, quando tu dormi, io solo.» Alti cortinaggi di porpora, cupi come la passione senza scampo, intorno a un letto profondo come un sepolcro evocava l'*Erotica* di Edoardo Grieg: e una promessa di morte in una voluttà silenziosa; e un ismisurato dominio, ricco di tutti i beni della terra, aspettante invano il suo re scomparso, il suo re nella nuziale e funerale porpora morituro. Ma nel preludio del *Tristano e Isolda* l'anelito dell'amore verso la morte irrompeva con una veemenza inaudita, il desiderio insaziabile si esaltava in una ebrezza di distruzione. (D'Annunzio 1996, 974)

Gabriella Eckhof inizia invece suonando solo brani di Chopin: non Improvvisi, ma Notturni. Sulla situazione analoga Mann costruisce però un percorso narrativo assai diverso:

> Sie spielte das Nocturne in Es-Dur, opus 9, Nummer 2. Wenn sie wirklich einiges verlernt hatte, so mußte ihr Vortrag ehedem vollkommen künstlerisch gewesen sein. Das Piano war nur mittelmäßig, aber schon nach den ersten Griffen wußte sie es mit sicherem Geschmack zu behandeln. Sie zeigte einen nervösen Sinn für differenzierte Klangfarbe und eine Freude an rhythmischer Beweglichkeit, die bis zum Phantastischen ging. Ihr Anschlag war sowohl fest als weich. Unter ihren Händen sang die Melodie ihre letzte Süßigkeit aus, und mit einer zögernden Grazie schmiegten sich die Verzierungen um ihre Glieder. [...]
>
> Sie spielte noch ein Nocturne, spielte ein zweites und drittes. Dann erhob sie sich: aber nur, um auf dem oberen Klavierdeckel nach neuen Noten zu suchen. (Mann 1986a, 266)
>
> Ella eseguì il Notturno in Mi bemolle maggiore, opera 9 numero 2. Se realmente era un po' fuori d'esercizio, in passato doveva essere stata una pianista perfetta. Lo strumento era mediocre, ma fin dalle prime battute ella se ne impadronì con perizia sicura. La sua esecuzione denotava una nervosa sensibilità per la graduazione dei timbri sonori e un gusto di versatilità ritmica che aveva del fan-

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

tastico. Il tocco era fermo e morbido a un tempo. Sotto le sue dita la melodia cantava fino all'estremo la propria dolcezza, e con esitante grazia gli abbellimenti si adattavano al suo dispiegarsi. [...]
Ella eseguì ancora un Notturno, ne eseguì un secondo, un terzo. Poi si alzò, ma soltanto per cercare altre musiche sull'alto del pianoforte. (Mann 2005, 34-5)

A questo punto Spinell, mentre rovista anch'egli tra le musiche ammucchiate accanto allo strumento, si imbatte nel fatale spartito. Troppo emozionato per parlare, le porge il volume; con molta semplicità lei lo pone sul leggio e inizia a suonare. Da qui in avanti si riscontrano le somiglianze maggiori: proprio come d'Annunzio, Thomas Mann dedica un ampio passo al Preludio, e successivamente interpola anch'egli nella narrazione parafrasi o brani interi del libretto. Purtroppo nella versione tedesca è omessa l'ampia parafrasi del poema wagneriano che segue la descrizione del Preludio,[15] un particolare che ha indotto alla cautela soprattutto Koppen (1973, 193 nota 78), propenso a ridimensionare la reale consistenza e il significato di quelle corrispondenze. Tuttavia le rispettive descrizioni del brano strumentale che apre il dramma meritano un approfondito esame comparato, e permettono di trarre delle interessanti conclusioni.
Prima del confronto tra le versioni tedesche è opportuno presentare l'originale dannunziano seguito da quello di Mann in traduzione: [16]

d'Annunzio
Nell'ombra e nel silenzio dello spazio raccolto, nell'ombra e nel silenzio estatico di tutte le anime, su dall'orchestra invisibile un sospiro saliva, un gemito spirava, una voce sommessa diceva il primo dolente richiamo del desiderio in solitudine, la prima confusa angoscia nel presentimento del supplizio futuro. E quel sospiro e quel gemito e quella voce dall'indefinita sofferenza all'acuità di un impetuoso grido si elevavano dicendo l'orgoglio di un sogno, l'ansia di un'aspirazione sovrumana, la volontà terribile e implacabile di possedere. Con una divorante furia, come un incendio all'improvviso erotto da un abisso ignorato, il desiderio si dilatava, s'agitava, fiammeggiava sempre più alto, sempre più alto, alimentato dalla più pura essenza di una duplice vita. Tutte le cose abbracciava l'ebrezza della fiamma canora; tutte le cose del mondo sovrane vibravano perdutamente nell'immensa ebrezza ed esalavano la loro gioia e il loro dolore più occulti sublimandosi, consumandosi. Ma,

15 Nella ristampa del volume che ho potuto esaminare (d'Annunzio 1912) il taglio, pur non segnalato dalla curatrice, è evidenziato da trattini di sospensione.

16 La versione di Emilio Castellani è stata qua e là modificata per mettere in evidenza i punti di contatto tra i due passi.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

ecco, gli sforzi d'una resistenza, ma le collere d'una lotta fremevano, stridevano nell'impeto di quell'ascensione turbinosa; ma contro un invisibile ostacolo quel gran getto vitale si frangeva d'improvviso, ricadeva, s'estingueva, non risorgeva più. Nell'ombra e nel silenzio dello spazio raccolto, nell'ombra e nel silenzio trepido di tutte le anime, su dal Golfo Mistico un sospiro saliva, un gemito moriva, una voce estenuata diceva la tristezza dell'eterna solitudine, l'aspirazione verso l'eterna notte, verso il divino originario oblio. (D'Annunzio 1996, 974-5)

Mann

Ella suonò l'inizio con eccezionale, lancinante lentezza, con dilatate pause angosciose tra le singole frasi. Il motivo del desiderio, una voce solitaria errante nella notte, fece udire sommesso la sua trepida interrogazione. Silenzio e attesa. Ed ecco, la risposta: lo stesso suono timido e solitario, solo un po' più chiaro, un po' più tenero. E di nuovo l'ammutolire. Poi con quello *sforzato* soffocato e meraviglioso, come un balzar su e un beato opporsi della passione, echeggiò il motivo dell'amore, salì verso l'alto, si aderse estatico fino alla dolcezza dell'amplesso, ricadde sciogliendosi... e con un cantar profondo, greve di doloroso gaudio, emersero i violoncelli a continuare la melodia.

L'esecutrice si sforzava, non senza successo, di rendere sul debole strumento gli effetti dell'orchestra. Nel grande crescendo si udirono, perfette di chiarezza, le volate ascendenti dei violini. Ella suonava con eletta devozione, si soffermava riverente innanzi ad ogni figura, e con umiltà dichiarava e dimostrava ogni particolare, così come il sacerdote solleva il Santissimo al di sopra del capo. Che avveniva? Due forze, due esseri lontani tendevano in sofferenza e beatitudine l'uno verso l'alto e si univano nella estatica, folle aspirazione verso l'eterno, l'assoluto... Il preludio fiammeggiò, declinò. (Mann 2005, 35-6)

Nel testo tedesco di *Der Triumph des Todes* e nell'originale manniano che seguono sono evidenziati in grassetto i sintagmi ricorrenti in entrambi i passi, comprensivi dei sinonimi (*verzückt*/*entzückt*) e dei termini appartenenti ad un medesimo campo semantico (*Dunkel*/*Nacht*, *Sehnen*/*Sehnsucht*/*Begehren*).

d'Annunzio

In dem Dunkel und dem **Schweigen** des gefüllten Raumes, in dem **Dunkel** und dem **verzückten Schweigen** aller Seelen, **stieg** von dem 'mystischen Abgrund' ein Seufzer **auf**, erklang ein Stöhnen, **eine leise Stimme** sprach von dem ersten, schmerzlich lockenden **Sehnen** in der **Einsamkeit**, von dem ersten und unbestimmten **Bangen** in dem Vorgefühl kommender **Qual**. Und dieser

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Seufzer und dieses Stöhnen und diese Stimme, die von einem unbestimmten **Leiden** sprach, schwollen an bis zu dem Ausbruch eines wilden Schreies, sie erzählen von dem Stolz eines Traums, von dem **Bangen** übermenschlichen **Sehnens**, von dem furchtbaren und unbeugsamen Willen zu besitzen.

Mit verzehrender Gewalt, wie eine Feuersbrunst, die plötzlich an einem unbekannten Abgrund ausgebrochen, breitete sich die **Begierde** aus, loderte empor, höher und immer höher, genährt von dem reinsten geistigen Extrakt eines zweifachen Lebens. Alles wurde von dem Rausche dieser harmonischen **Flamme** ergriffen; die erhabensten Dinge der Welt erlebten in diesem ungeheuren Rausch und hauchten ihre Freuden und ihre geheimsten **Schmerzen** darin aus, sie erhoben sich, verzehrten sich. Aber jetzt tönten die Bemühungen eines Widerstandes, gellte Kampfeszorn in dem Ungestüm **der himmelanstürmenden Flamme**, und an einem unsichtbaren Hindernis brach sich plötzlich dieser große, lebendige Harmonieenstrahl, **fiel wieder zur Erde, erlosch, verschwand**. **In dem Dunkel** des begrenzten Raumes, **in dem Dunkel und bei dem zitternden Schweigen** aller Gemüter **stieg** aus dem verdeckten Orchester ein Seufzer **auf**, **erstarb ein Stöhnen**, eine **verlöschende Stimme** sprach von dem Trauer **ewiger Einsamkeit**, von dem **Sehnen nach ewiger Nacht**, nach dem Urzustand göttlichen Vergessens. (D’Annunzio 1912, 531-2)

Mann

Sie spielte den Anfang mit einer ausschweifenden und **quälenden** Langsamkeit, mit beunruhigend gedehnten Pausen zwischen den einzelnen Figuren. Das **Sehnsucht**smotiv, **eine einsame** und irrende **Stimme in der Nacht**, ließ **leise** seine **bange** Frage vernehmen. Eine **Stille** und ein Warten. Und siehe, es antwortet: derselbe zage und einsame Klang, nur heller, nur zarter. Ein neues **Schweigen**. Da setzte mit jenem gedämpften und wundervollen Sforzato, das ist wie ein Sich-Aufraffen und **seliges Aufbegehren** der Leidenschaft, das Liebesmotiv ein, **stieg aufwärts**, rang sich **entzückt empor** bis zur süßen Verschlingung, **sank, sich lösend, zurück**, und mit ihrem tiefen Gesange von schwerer, **schmerzlicher Wonne** traten die Celli hervor und führten die Weise fort. Nicht ohne Erfolg versuchte die Spielende, auf dem armseligen Instrument die Wirkungen des Orchesters anzudeuten. Die Violinläufe der großen Steigerung erklangen mit leuchtender Präzision. Sie spielte mit preziöser Andacht, verharrte gläubig bei jedem Gebilde und hob demütig und demonstrativ das Einzelne hervor, wie der Priester das Allerheiligste über sein Haupt erhebt. Was geschah? Zwei Kräfte, zwei entrückte Wesen strebten in **Leiden** und Seligkeit nacheinander und umarmten sich in dem **verzückten** und wahnsinnigen **Begehren nach**

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

> **dem Ewigen** und Absoluten… Das Vorspiel **flammte und neigte sich**. (Mann 1986a, 267-8)

Sul piano dell'espressione linguistica il passo di Mann presenta alcuni casi di quasi totale identità, configurandosi nel resto come una reiterata traslazione metonimica dei termini dannunziani, ricomposti in contesti diversi ma riferiti a fenomeni contigui rispetto all'originale:

d'Annunzio	**Mann**
verzückten Schweigen	*verzückten Begehren*
[kommender] Qual	*quälenden [Langsamkeit]*
eine leise Stimme … in der Einsamkeit	*eine einsame … Stimme in der Nacht … leise*
[unbestimmten] Bangen	*bange Frage*
Sehnen nach ewiger Nacht	*Begehren nach dem Ewigen*
Stieg ein Seufzer auf	*ein … seliges Aufbegehren … stieg aufwärts*
harmonischen Flamme *himmelanstürmenden Flamme* }	*Das Vorspiel flammte und neigte sich*
erlosch, verschwand	*sank, sich lösend, zurück*

Emergono inoltre espressioni dal significato molto simile, che non possono essere semplicemente ricondotte al lessico – che costituirebbe il presunto *tertium comparationis* – della *koiné* esegetica wagneriana tardottocentesca codificata nelle numerose guide all'ascolto allora circolanti in Europa: una riguarda lo «Aber jetzt tönten die Bemühungen eines Widerstandes», traduzione del dannunziano «Ma, ecco, gli sforzi d'una resistenza […] fremevano», cui corrisponde il «seliges Aufbegehren der Leidenschaft» di Mann, il «beato opporsi della passione», grazie al nesso tra *Widerstand* e *Aufbegehren*.[17]

La lettura parallela deve arrestarsi qui. Ma le relazioni intertestuali messe in evidenza permettono di indicare alcune differenze cruciali tra i due scrittori.[18]

17 La traduzione di Castellani, «felice esasperarsi della passione», non mi pare del tutto convincente: credo che il verbo sostantivato *Aufbegehren* vada inteso qui nel senso specifico di 'opporsi', 'rivoltarsi contro', 'insorgere'.

18 Sulle divergenze tra le loro rispettive interpretazioni complessive dell'opera wagneriana, che esulano dagli scopi del presente saggio, cf. Schoffman 1993.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

6 Questioni di stile

Rispetto a d'Annunzio, la prosa di Mann è, e non sorprende, pervasa da quanto egli stesso avrebbe auspicato anni dopo nel saggio su Wagner già citato: «una spiritualità più fredda, più nobile e persino più sana; qualcosa che non cerchi la propria grandezza nel barocco, nel colossale, e la propria bellezza nell'estasi ebbra». Al maestro dello stile, al raffinatissimo cesellatore di frasi tornite, sempre pronto ad esibire locuzioni di sofisticata ricercatezza, Mann sembra insomma voler dare una lezione di sobrietà: si sofferma su dettagli ignorati da d'Annunzio per limiti di competenza, e contrappone all'estasi ebbra delle sue immagini turgide e sensuali, che poco o nulla dicono sulla sostanza musicale del Preludio, l'ardente esattezza del proprio *close reading*. Esempio eloquente ne sono i cenni al pianismo squisito di Gabriella e a precisi momenti della composizione (la *große Steigerung* e i *Violinläufe*, che iniziano rispettivamente alle battute 54 e 64): aprendo un varco nel gioco di metafore delle righe precedenti, mostrano l'orgoglio del grande dilettante nell'atto di rivolgersi al lettore esperto, quasi a prendersi una rivincita sul rivale mostrando in tutta *souplesse* che ne sa più di lui. (Del resto, già descrivendo l'esecuzione dei Notturni chopiniani Mann aveva surclassato, nella finezza dei riferimenti al 'corpo sonoro' delle composizioni evocate, la corrispondente pagina dannunziana.) E non sfuggirà il ruolo della digressione sulle capacità tecniche della protagonista, che funziona nel testo di Mann come intenzionale anticlimax, laddove d'Annunzio mira a una «prosa sinfonica» capace di riprodurre con i mezzi della lingua la *Steigerung*, il crescendo espressivo che caratterizza il brano, ricreando un'immagine verbale del Preludio attraverso la proliferazione dei significanti, l'uso insistito di figure retoriche e di richiami interni.

Mann ha però già disseminato, e continuerà a disseminare nel corso del capitolo, elementi stranianti, costruendo una geniale parodia del secondo atto di *Tristan und Isolde*. La già ricordata gita in slitta dei pazienti del sanatorio che permette a Gabriella e Detlev di rimanere in relativa tranquillità nell'edificio è una replica della battuta di caccia di re Marke grazie alla quale Tristano e Isotta possono incontrarsi nel giardino del castello; c'è poi un doppio comico di Brangania, Frau Spatz, unica spettatrice oltre a Spinell dell'esibizione di Gabriella, che muore di noia durante il preludio, e infine si accomiata per andare a riposare; infine, l'ingresso in sala, inatteso e spettrale, di un'altra ricoverata, la demente Frau Höhlenrauch, che interrompe l'esecuzione del duetto del secondo atto proprio nel punto in cui, nel dramma, re Marke compare in scena col suo seguito, spezzando il delirio erotico dei protagonisti.

In questo quadro, in cui la prosaicità borghese penetra nella sfera del sublime per dissacrarla, si inserisce l'intento ironico rivolto contro il campione europeo del barocchismo decadente, conferendo ad

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

altri dettagli apparentemente marginali un significato affatto nuovo. Le allusioni maliziose cominciano già dai nomi: 'Spinell' ha un suono molto italiano – Gabriella, che dopo il primo incontro non ha capito bene il suo nome, pensa si chiami Spinelli (Mann 2005, 15) – ed evoca irresistibilmente un altro eroe dannunziano, l'Andrea Sperelli del *Piacere*, di cui appare più che una brutta copia: è sì un affabulatore colto e raffinato, ma dai tratti infantili, imberbe, coi «denti grandi, cariati, e i piedi di dimensioni eccezionali» (13).[19] Ancor più intrigante è il nome di battesimo di *Frau* Klöterjahn: la forma tedesca di 'Gabriella', infatti, è *Gabriele*…[20] E l'intrigo onomastico è ulteriormente complicato da un'osservazione di Spinell, cui il cognome del marito di lei non piace, mentre ammira Eckhof, che gli ricorda Conrad Eckhof, l'attore settecentesco padre dell'arte drammatica tedesca (23-4). In tal modo Thomas Mann sembra stabilire un collegamento indiretto con Eleonora Duse, la cui fama di somma attrice era universalmente nota anche in Germania: «l'unione tra il nome Gabriele e il cognome Eckhof rinvia alla unione sentimentale e al sodalizio, nel 1900 già leggendari, tra D'Annunzio e la Duse» (Riccobono 2006, 653).

Il secondo dettaglio ha a che vedere con il deuteragonista. Spinell, ci informa Mann, aveva scritto un romanzo, «di non grandi proporzioni» (Mann 2005, 14), e lo teneva ben visibile in camera sua.

> Fräulein von Osterloh hatte es in einer müßigen Viertelstunde gelesen und fand es «raffiniert», was ihre Form war, das Urteil «unmenschlich langweilig» zu umschreiben. Es spielte in mondänen Salons, in üppigen Frauengemächern, die voller erlesener Gegenstände waren, voll von Gobelins, uralten Meubles, köstlichem Porzellan, unbezahlbaren Stoffen und künstlerischen Kleinodien aller Art. Auf die Schilderung dieser Dinge war der liebevollste Wert ge-

19 A quanto sembra Mann prese a modello per Spinell la fisionomia di un letterato suo amico, Arthur Holitscher, che riconosciutosi nell'impietoso ritratto ruppe ogni rapporto con lui; cf. Wapnewski 1994, 147.

20 Al di là dello scoperto gioco onomastico, sembra di poter cogliere qui una delle pieghe più profonde della personalità di Mann: l'emergere cioè delle sue segrete pulsioni omoerotiche. Chissà che escogitando lo scambio di identità sessuale implicato dall'identità linguistica lo scrittore non abbia provato un piacere sottile nel trasformare l'esangue, avvenente Gabriele Eckhof nel doppio rovesciato del virile erotomane Gabriele d'Annunzio… Si può aggiungere che questo aspetto della persona emerse solo con la pubblicazione dei *Tagebücher* manniani, iniziata nel 1977 e conclusa solo nel 1995. Il 19 gennaio 1954, in una lettera al dottor Paul Orlowski, Mann stesso parlò del *Rätsel des Geschlechtlichen*, dell'«enigma della sessualità», e sentì il bisogno di precisare che «realmente 'omosessuale' sarebbe solo l'amore di un uomo profondamente virile, barbuto, verso un altro, mentre l'attrazione maschile verso i bambini e gli adolescenti è palesemente solo una lieve variante [*eine nur leichte Abwandlung]* dell'eterosessualità» (Mann in Schirnding 2008, 56). Nelle pagine seguenti di Schirnding 2008 si legge una equilibrata risposta, tanto concisa quanto informata, alla domanda *War Thomas Mann homosexuell?*

Archivio d'Annunzio
7, 1, 2020, 61-82
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

> legt, und beständig sah man dabei Herrn Spinell, wie er die Nase kraus zog und sagte: «Wie schön! Gott, sehen Sie, wie schön!»… Übrigens mußte es wundernehmen, daß er noch nicht mehr Bücher verfaßt hatte als dieses eine, denn augenscheinlich schrieb er mit Leidenschaft. (Mann 1986a, 245-6)
>
> In un momento d'ozio la signorina von Osterloh [un'altra paziente del sanatorio] l'aveva letto e l'aveva giudicato 'raffinato', che era la sua circonlocuzione per 'mortalmente noioso'. Si svolgeva in salotti mondani, in fastosi appartamenti femminili pieni di oggetti squisiti, di arazzi, di mobili vetusti, di porcellane preziose, e di artistici gioielli d'ogni genere. Alla descrizione di cotali splendori era dedicato il più fervido impegno dello scrittore; e ad ogni momento pareva di vedere il signor Spinell raggrinzire il naso e prorompere: «Com'è bello! Dio mio, guardi, com'è bello!...». Faceva specie, del resto, che oltre a quell'unico libro non ne avesse scritti altri: poiché innegabilmente aveva una passione per lo scrivere. (Mann 2005, 14-15)

Leggendo questa presentazione dell'*opus unicum* del povero pigionante dai piedi enormi è difficile non pensare anche qui a una parodia di d'Annunzio, e alle pagine dedicate nel *Piacere* ora alla piccola testa di morto scolpita nell'avorio, ora alle acqueforti dello *Zodiaco* e della *Tazza d'Alessandro*, ora alla coperta di seta di Andrea Sperelli (cf. d'Annunzio 1996, 68-9, 93-4, 95). Spinell è, già nel fisico, un *outsider*, un esteta eccentrico che tutti i pazienti di Einfried considerano con freddezza se non con fastidio. E non è l'ultimo dei paradossi della polifonia semantica manniana il fatto che proprio a questo poco attraente «d'Annunzietto» (Riccobono 2006, 657) venga affidata nella novella niente meno che la difesa dell'arte e della bellezza, sottolineata per giunta da espressioni a un passo dal ridicolo (quel suo eterno esclamare «Dio mio, com'è bello!», che Mann, con perfidia, finisce per farci venire a noia, non importa a cosa sia riferito).

Il sipario si chiude con una stravolta, grottesca allusione al finale del *Trionfo della morte*. Spinell, che ha scritto ad Anton Klöterjahn una lettera di accuse, va incontro ad una sorta di suicidio morale nell'umiliante faccia a faccia con il ruvido antagonista che si svolge nelle ultime pagine, poco prima della emorragia fatale per Gabriele/Gabriella – morte di cui è indirettamente responsabile, avendola 'sedotta' sino a convincerla a suonare.

Archivio d'Annunzio
7, 1, 2020, 61-82
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

7 Dialettica dell'ironia

Nel contrasto tra individuo e valore, e tra individuo e società, Peter Wapnewski colse anni fa un altro motivo fondamentale dello scrittore. Nelle righe che chiudono l'ultimo capitolo del suo volume *Tristano, l'eroe di Wagner* – un capitolo dal significativo titolo *'Tristano' non è una farsa. A proposito della novella di Thomas Mann* –, leggiamo:

> La contraddizione tra arte e vita è insuperabile. È questo a far sì che l'arte, sempre di nuovo, venga 'abbattuta'. Ma è questo, anche, a far sì che essa tenti coi propri mezzi – fosse pure alla prima pagina – di avere l'ultima parola. (Wapnewski 1994, 160)[21]

Da scheiden sich die Geister, per dirla nella lingua di Goethe. Sin dall'inizio della sua carriera, Thomas Mann ritenne di poter individuare la strategia per 'avere l'ultima parola' – per risultare, alla fine, inafferrabile – nel ricorso sistematico a quella singolare dialettica artistica, l'ironia appunto, che nelle lezioni sull'estetica Hegel aveva definito, pensando ai fratelli Schlegel, un mezzo non speculativo per appropriarsi «dell'idea filosofica nella misura in cui poté farlo la loro natura, non certo filosofica, ma essenzialmente *critica*» (Hegel 1967, 75); e dunque nell'appropriarsi senza riguardi dell'opera altrui, talora, come si è visto, suggerendo all'*hypocrite lecteur* una chiave di accesso al proprio testo, che nel distorcere la fonte va oltre questa e paradossalmente persino oltre il testo medesimo. Negli anni a cavallo tra la *fin de siècle* e lo scoppio della Prima guerra mondiale – un periodo, come è stato più volte osservato, fervido di mutui rapporti e prestiti e allusioni (cf. Bárberi Squarotti 1984, 341) – d'Annunzio, per contro, sembra essere stato tentato solo molto di rado da quel demone (un caso è *La Leda senza cigno*, in cui nel saggio citato Bárberi Squarotti ha colto un sottile rapporto ironico con Guido Gozzano). Si può affermare che il suo modo di avere l'ultima parola – di essere, se non inafferrabile, certo irraggiungibile – consistesse nella perfezione adamantina della sua prosa, senza doppi fondi dialettici ma rotonda e maliarda, capace di cogliere, con una quasi patologica sensibilità verso i dettagli più periferici, la superficie del mondo reale. Il dato evidente che un brano di inimitabile virtuosismo linguisti-

21 Con 'abbattuta' Wapnewski allude alla copertina della prima edizione di *Tristan*, disegnata da Alfred Kubin e riprodotta all'indirizzo `https://felix-jud.de/seltene-erstausgabe-mit-umschlag-von-alfred-kubin/`. Peter de Mendelssohn, uno degli editori della *Gesamtausgabe* manniana, descrive così il disegno: «Un uomo dall'aria diabolica, mostruosamente gonfio, con la barba nera, dal volto deformato e rivolto sprezzantemente all'indietro, il bastone in mano, preme trionfante il piede vittorioso su un povero pagliaccio che giace a terra rattrappito dal dolore, evidentemente dopo averlo appena abbattuto» (Mendelssohn in Wapnewski 1994, 159).

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

co come la celebre «Sinfonia del mare» incastonata nel Libro Quinto del *Trionfo della morte* – concepito, lo attesta una lettera all'amico Hérelle del 18 gennaio 1893, come «uno studio rigoroso di un caso di mania suicida ereditaria» (d'Annunzio in Giani 2008, 47) –, potrebbe essere espunto dal romanzo senza alcun danno per l'evolversi della vicenda, questo dato è indice di un rapporto con la scrittura che ne privilegia la prima immediatezza del significare ed esclude metodologicamente il momento della riflessione. (In tutta sincerità lo stesso poeta dichiarò nella dedica all'amico Francesco Paolo Michetti il suo proposito «di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche», d'Annunzio 1996, 640.) Una scrittura, insomma, che vuole essere delibata come un prezioso elisir, anche quando d'Annunzio scruta nella psiche dei personaggi, per così dire attento soprattutto alla superficie della loro interiorità: ne sono esempi il frequente impiego, nel *Trionfo*, di aggettivi 'atmosferici' come *irreparabile*, e più ancora il ricorrere – non meno di sei volte nel corso del romanzo – del ricordo ossessivo dello zio Demetrio, il cui puntuale, letterale ripresentarsi lo fa assomigliare a un Leitmotiv reificato (Giani 2008, 64-6).

Maestro di stile profondamente diverso da d'Annunzio, Mann, con la sua stratificata 'ecoteca' capace di creare, attraverso rimandi intertestuali deformati, una diversa «magia delle relazioni» rispetto a quella da lui tanto ammirata in Wagner, realizza una scrittura che contiene in sé, per dirla ancora con Hegel, allo stesso tempo l'immediatezza e la mediazione, ma senza portare compiutamente all'evidenza della seconda immediatezza quest'ultima; e si rivela al lettore solo progressivamente, postulando e anzi esigendo l'atto ermeneutico inteso come freudiana analisi interminabile. E non gli si fa torto se, trasferendo a lui stesso una propria osservazione a proposito del padre della psicanalisi, si leggono anche i frutti del *suo* «atteggiamento di sospetto smascheratore di tutte le ipocrisie e le macchinazioni dell'anima» con una buona dose di «allegra diffidenza» (Mann 1960a, 500-1). Dopotutto, si tratta di faccende personali, come è dichiarato apertamente nell'ultimo capitolo delle *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in cui già nel titolo si trovano uniti ironia e radicalismo, collocati entrambi in una costellazione altamente peculiare: «L'ironia intesa come modestia, come scepsi che guarda all'indietro, è una forma della morale, è etica personale, è 'politica interiore'» (Mann 1960c, 576).

Giusto per variare un poco l'ormai logoro motto di Buffon, potremmo dire che in Thomas Mann lo stile e l'uomo coincidevano in modo perfetto. Lo colse lucidamente Theodor Adorno, allorché tracciandone un breve ritratto si soffermò sul *quid* enigmatico che emanava sia dall'opera sia dall'uomo, con parole che piace ripetere in conclusione:

> Tutto ciò che egli diceva suonava come se portasse con sé un misterioso doppio senso, il quale egli lasciava agli altri di indovina-

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

re, con un po' di demonismo molto al di là dell'abito dell'ironia. (Adorno 1979, 20)

Bibliografia

Adorno, T.W. (1979). «Per un ritratto di Thomas Mann». *Note per la letteratura 1961-1968*. Traduzione di E. De Angelis. Torino: Einaudi, 15-23.

Adorno, T.W.; Mann, T. (2003). *Il metodo del montaggio. Lettere 1943-1955*. A cura di C. Gödde e T. Sprecher. Traduzione di Carlo Mainoldi. Milano: Archinto.

Alessiato, E. (2010). «Arte e politica nelle Considerazioni di un Impolitico di Thomas Mann». *Scienza & Politica*, 43, 73-95.

Bahr, H. (1894). «Die Décadence». *Studien zur Kritik der Moderne*. Frankfurt: Rütten & Loening, 19-26.

Bárberi Squarotti, G. (1984). «Fra d'Annunzio e Gozzano: orologi a cucù, Venere e Alfieri». *Lettere Italiane*, 36(3), 339-47.

D'Annunzio, G. (1912). *Der Triumph des Todes*. Autorisierte Übersetzung von M. Gagliardi. Berlin: S. Fischer.

D'Annunzio, G. (1996). *Prose di romanzi*, vol. 1. A cura di A. Andreoli e N. Lorenzini. Milano: Mondadori.

Galvan, E. (2007). «Aschenbachs letztes Werk. Thomas Manns *Der Tod in Venedig* und Gabriele d'Annunzios *Il Fuoco*». *Thomas Mann Jahrbuch*, 20, 261-85.

Galvan, E. (2012). «Sottotesti segreti. Gabriele d'Annunzio in Heinrich e Thomas Mann». Galvan, E. (a cura di), *Heinrich e Thomas Mann. Un confronto con il romanzo moderno = Atti del Convegno internazionale su Heinrich Mann, Thomas Mann e il romanzo moderno* (Roma, 12-15 ottobre 2005). Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici, 61-91.

George, S. (1893). *Blätter für die Kunst*. III Band. Berlin: Behr's buchhandlung Unter den Linden.

George, S. (1905). *Zeitgenössische Dichter übertragen von Stefan George. Zweiter Band*. Berlin: Bondi.

Giani, M. (2008). «D'Annunzio, Wagner, Thomas Mann. Forme della 'prosa sinfonica'». Guarnieri, A.; Nicolodi, F.; Orselli, C. (a cura di), *D'Annunzio musico imaginifico = Atti del Convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki, 45-67.

Hausmann, F.R.; Kapp, V. (a cura di) (2004). *Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 2(1), *Von 1730 bis 1990*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Hegel, G.W.F. (1967). *Estetica*. Edizione italiana a cura di Nicolao Merker. Traduzione di N. Merker e N. Vaccaro. Torino: Einaudi.

Hinterhäuser, H. (1965). «D'Annunzio und die deutsche Literatur». *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 201, 241-61.

Kirchberger, L. (1961). «Thomas Mann's *Tristan*». *The Germanic Review*, 36, 282-97.

Koppen, E. (1973). *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlin; New York: De Gruyter.

Kurzke, H. (1997). *Thomas Mann: Epoche – Werk – Wirkung*. München: C.H. Beck.

Litten, J. (1888). *Panzacchi, Stecchetti, D'Annunzio. Neueste italienische Lyrik. Übersetzt von Julius Litten*. Leipzig: Reißner.

Mann, T. (1911). «Auseinandersetzung mit Wagner». *Neue Zeitschrift für Musik*, 78, 31-32, 476-7.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Mann, T. (1960a). «Freud und die Zukunft». *Reden und Aufsätze 1 = Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. 9. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 478-501.

Mann, T. (1960b). «Lebensabriss». *Reden und Aufsätze 3 = Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. 11. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 98-144.

Mann, T. (1960c). «Betrachtungen eines Unpolitischen». *Reden und Aufsätze 4 = Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. 12. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 7-589.

Mann, T. (1961). *Briefe 1889-1936*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Mann, T. (1962). *Lettere a italiani*. Introduzione e commento di Lavinia Mazzucchetti. Milano: Il Saggiatore. Biblioteca delle Silerchie 89.

Mann, T. (1979). *Tagebücher 1918-1921*. Berlin: S. Fischer.

Mann, T. (1986a). *Die Erzählungen*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Mann, T. (1986b). *Der Erwählte. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Mann, T. (2005). *Romanzi brevi*. A cura di R. Fertonani. Traduzione di E. Castellani. Milano: Mondadori.

Mittner, L. (1971). *Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*. Vol. 4(2) di *Storia della letteratura tedesca*. Torino: Einaudi.

Murgia, M.R. (2009). «Ernesto Gagliardi mediatore di cultura tra Italia e Germania a fine Ottocento». Marci, G.; Pilia, S. (a cura di), *Minori e minoranze tra Otto e Novecento = Atti del Convegno di Studi nel centenario della morte di Enrico Costa (1841-1909)* (Sassari, 26-27 marzo 2009). Cagliari: CUEC, 279-96.

Riccobono, M.G. (2006). «Gabriele D'Annunzio nel mondo incantato. Onomastica e altro in Thomas Mann». *Il Nome nel testo. Rivista internazionale di Onomastica letteraria*, 8, 651-60.

Schirnding, A. von (2008). *Die 101 wichtigsten Fragen: Thomas Mann*. München: Beck.

Schoffman, N. (1993). «D'Annunzio and Mann: Antithetical Wagnerisms». *The Journal of Musicology*, 11(4), 499-524.

Vignazia, A. (1995). *Die deutschen D'Annunzio-Übersetzungen. Entstehungsgeschichte und Übersetzungsprobleme*. Frankfurt: Peter Lang.

Wapnewski, P. (1994). *Tristano, l'eroe di Wagner*. Traduzione di M. Giani. Bologna: il Mulino.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Archivio d'Annunzio
Vol. 7 – Ottobre 2020

L'epifania della gran meretrice: *La Pisanelle* e la lubrica arte di Moreau

Alfredo Sgroi
Università degli Studi di Catania, Italia

Abstract *La Pisanelle* is a work in which the author realises his ideal of 'total theatre'. Written in French, it presents all the typical elements of d'Annunzio's work. In particular, it is characterised by a remarkable visual component and by the repetition of the topical of the dancer-harlot. So there is an evident link with the painting of Gustave Moreau, the painter known and loved by decadent artists, who has presented in his paintings many figures of *femmes fatales*, cruel and insensitive prostitutes. On this model d'Annunzio built the character of the protagonist of his work, and also the particular exotic scenography of the *pièce*.

Keywords Harlot. Seduction. Deception. Metamorphosis. Eros. Death.

Quando d'Annunzio completa finalmente la stesura della *Pisanelle*, dopo tanti progetti abortiti, anni di intensi studi sulle fonti, ripensamenti, dubbi, è ormai il 1913. La tragicommedia, in tre atti, in versi e con protagonista Ida Rubinstein, va in scena al Teatro dello Châtelet il 12 giugno 1913 per la regia di Mejerchol'd e la musica di Ildebrando Pizzetti. Viene poi pubblicata tra il giugno e il luglio del 1913 sulla *Revue de Paris* e in volume nel 1935 con il titolo definitivo *La Pisanelle, ou le jeu de la rose et de la mort*. In Italia, con la traduzione di Ettore Janni autorizzata dall'autore, appare invece tra il luglio e l'ottobre 1913 sulla *Lettura*, e infine in volume per Treves nel 1914. Il sottotitolo *La mort parfumée* compare solo nella versione dell'opera andata in scena a Parigi. Il poeta trascorreva allora il suo esilio dorato ad Arcachon, e in Francia ha l'opportunità di frequentare

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-03-14
Accepted 2020-06-08
Published 2020-10-22

Open access

Citation Sgroi, A. (2020). "L'epifania della gran meretrice: *La Pisanelle* e la lubrica arte di Moreau". *Archivio d'Annunzio*, 7, 83-100.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2020/01/005

quegli ambienti artistici che prima ha conosciuto attraverso il filtro della letteratura e dell'arte.

Non sappiamo se nel corso dei suoi spostamenti in territorio francese egli ha avuto occasione di visionare le tele di Moreau. Non importa. Semmai giova sottolineare che nella sua mente le figure immortalate dal pittore transalpino dovevano fermentare da tempo, pronte a riaffiorare con prepotenza, specialmente nel momento in cui, coincidenza magari fortuita, ma gravida di suggestioni, quasi a ridosso della messa in scena della sua «commedia» egli incrocia Mejerchold, Baskt, Fokin, e soprattutto la Rubinstein (cf. Böhmig 1984, 159-61). Ovvero gli artefici (nel 1908) della clamorosa e scandalosa rappresentazione della *Salomé* di Oscar Wilde. Di quella Salomé, quasi superfluo sottolinearlo, che per Moreau costituisce un'autentica ossessione, e che in diverse declinazioni si ripresenta in tele, disegni, quadri anche di soggetto diverso, composti lungo l'arco della sua attività più matura. Partiamo quindi dall'opera del pittore francese per tentare di ricostruire, sia pure per via indiziaria, la storia di una relazione che a nostro avviso ha avuto un peso rilevante nella gestazione e nella definizione dei caratteri peculiari di quello che d'Annunzio definisce a posteriori «il più plastico» dei suoi drammi, e che in effetti ripropone con una forte componente visiva temi e situazioni a lungo trattati dal poeta, che si cimenta adesso nella composizione di un *plot* che, pur nella consueta concentrazione delle diverse espressioni artistiche, ha come perno centrale l'esaltazione delle doti interpretative della danzatrice russa. Il che spinge l'autore a calcare quegli elementi sensuali che la Rubinstein ha esibito con maestria nella Salomé, e che in verità d'Anunzio già aveva prefigurato nella bozza intitolata *La rosa di Cipro*. Lo scrittore si conferma così un abile confezionatore di testi ben calibrati sulla qualità degli interpreti, con la perizia dello smaliziato uomo di spettacolo. E, nel momento in cui decide di incardinare la *Pisanelle* sulle qualità esibite dalla danzatrice russa, inevitabilmente batte piste che portano a Moreau. Perché se la Rubinstein aveva colto un notevole successo nei panni di Salomé, la scelta di realizzare una sorta di epifania della mitica danzatrice calata in un contesto esotico-erotico non presenta margini di rischio. Al contrario, la certezza che l'interprete potrà sciorinare la sua arte seducente portando nuovamente sulla scena un personaggio già collaudato è garanzia di sicuro successo. O almeno così pensa l'autore. Perciò la danza lubrica, la gestualità felpata e implicitamente oscena, diventano elementi irrinunciabili del dramma, e spingono d'Annunzio a riproporre qualcosa che sa di *deja vu* e che affonda le sue radici in una antica e collaudata consuetudine con il medesimo soggetto portato in trionfo da Moreau. Partiamo quindi dall'opera del pittore francese, per rintracciarvi le convergenze con quella dello scrittore italiano.

Nel 1864 Moreau espone *Edipo e la Sfinge*, là dove l'argomento mitologico è ancora trattato con una certa ortodossia classicheggiante,

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

che però mostra le prime incrinature nel successivo *Orfeo* del 1865. In esso si manifestano le prime tendenze simboliste e visionarie del pittore, nonché il suo gusto per il macabro, l'esotico, la violenza morbosa. In questo quadro Moreau raffigura infatti una giovane riccamente vestita in fogge orientali, che tiene in mano la testa mozzata di Orfeo adagiata sulla sua lira. Il capo reciso del mitico cantore è scrutato con una crepuscolare malinconia, esaltata dall'intimo raccoglimento che ispira il paesaggio, tratteggiato con quella tecnica del chiaroscuro dorato che poi è tipica dello stile di Moreau. Sullo sfondo incupito si notano inoltre le figure sbiadite di alcuni musicisti, in alto a sinistra, che rievocano l'arte di Orfeo. La scena appare illanguidita, cristallizzata in un'atmosfera di trasognata sospensione, su cui spicca in modo dissonante il particolare cruento. La violenza si stempera così nella sensualità; il misticismo nella esasperante lentezza gestuale, nella quasi sonnambolica posa della figura femminile che campeggia in posizione dominante.

Uno schema simile si ritrova nel più celebre quadro di Moreau, considerato non a torto un vero e proprio manifesto della sensibilità decadente e simbolista: il dipinto a olio *La danza di Salomè* del 1876, seguito da *L'Apparizione*. In queste tele, appartenenti alla stagione ormai matura dell'artista, storia e mito si fondono nell'ambito di un clima sensuale e mistico al contempo, esaltato dallo splendore gemmeo dei colori, dall'opulenza baroccheggiante dei particolari preziosi, e da una suggestiva luce dorata soffusa nel fondo, che esalta ancor più la ricchezza, per così dire scenografica, della rappresentazione simbolica (e simbolista) del mito della lasciva e demoniaca danzatrice. La Salomé di Moreau ha tutte le caratteristiche della dissoluta *femme fatale*, declinata però in versione esotica: ella è seducente e conturbante; affascinante e lussuriosa, perversa, cinica, crudele. È una creatura demoniaca, una vera e propria meretrice destinata, come l'altrettanto licenziosa madre Erodiade, alla dannazione. Nella sua carnalità sensuale congiunta a un feroce sadismo concentra e potenzia in sé le ataviche pulsioni erotiche e distruttive della femminilità. Non esita infatti a trasformare il suo corpo con disinibita sfrenatezza in uno strumento di seduzione-perdizione: usa il suo fascino per eliminare chi osa, come il Battista, denunciare il comportamento vizioso della madre, e di riflesso anche il suo. *Eros* e *Thanatos* in lei assumono insomma un'aura infernale, ma pure inquietamente ammaliante, specialmente quando viene calata dal pittore nel contesto degli abbaglianti splendori orientali, assumendo qui una connotazione sfingea: una inquietante imperturbabilità nell'atto stesso in cui imbastisce la sua trama criminale per circuire Erode e abbattere il Battista simbolo, questi, dell'arcigna moralità nemica del libero sfrenamento dei sensi, che ella e la madre incarnano. Ed è di fatto dedita alla pratica di un raffinato meretricio, connotato di perversità, giacché in cambio della sua «prestazione» (lo spettacolo della sua carnalità) pretende da Erode una macabra ricompensa.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

È noto che, ancora vivente, Moreau diviene celebre proprio in quanto autore delle *Salomè*, dal momento che con regolare frequenza ripropone, in una sorta di nevrotica coazione a ripetere, le forme ammalianti della danzatrice in dipinti, acquerelli e disegni, nei quali la figura incantatrice, di volta in volta, inizia a muovere i primi, sinuosi passi della sua danza fatale. Moreau varia l'angolazione della raffigurazione, scandendo con esasperante lentezza i diversi momenti del suo tragico svolgimento: prima, durante, dopo la decapitazione del Battista. Il perno attorno a cui ruota la fosca vicenda resta però la danza lasciva della donna ritratta in vesti succinte, in una sorta di ipnotico rituale magico con la quale la danzatrice, degna figlia della dissoluta Erodiade, compie il suo sortilegio. Una danza che nei quadri di Moreau si spegne nella fissità sfingea delle figure che entrano in gioco nella raffigurazione dell'episodio biblico. Perciò Mario Praz lo contrappone a Eugène Delacroix sostenendo che mentre questi era stato un pittore infuocato e drammatico, egli è «gelido e statico» (Praz 2018). In effetti, Moreau predilige la rappresentazione di figure statuarie, in nome del principio della «bella inerzia», che con quello della «ricchezza necessaria» rappresenta la stella polare della sua pittura. Da qui scaturisce la raffigurazione di soggetti calati in atmosfere opulente, in scene sfavillanti impreziosite da gioielli, abiti, decorazioni, da una vegetazione lussureggiante, da animali esotici (come i leopardi della *Pisanelle*). Insomma, in un rapporto di spiazzante contrasto: ricchezza cromatica e inerzia gestuale. Elementi, questi, che debbono concorrere a costituire un'arte imperniata su temi prevalentemente mitici ed esotici, immersi in allucinate atmosfere oniriche, nelle quali ingrediente irrinunciabile è l'erotismo torbido, innervato di pulsioni sadiche; nonché la violenza ritratta anche nelle sue manifestazioni più estreme; mentre un nervoso *horror vacui* spinge l'artista a non lasciare spazi vuoti, ad affastellare cioè colori e figure in una sarabanda cromatica che abbaglia e meraviglia: un vero e proprio barocchismo spinto agli eccessi. E che stride volutamente con le figure trasognate che sembrano restare insensibili anche all'interno del vortice di immagini che le circonda; inchiodate, cioè, in una posa o un pensiero fisso; un'ossessione che le rende estranee alla frenetica dinamicità di una sur-realtà ritratta con colori marcati e preziosità di linee, ma in cui pure si stagliano numerose figure che subiscono la medesima malia incantatrice, e assumono perciò anch'esse pose inquietamente statuarie, quasi come fossero vittime del sortilegio sprigionato dalla protagonista, di cui diventano altrettante variazioni. Emblematica, in questo senso, la tecnica compositiva che il pittore francese impiega nella reiterata rappresentazione della Salomé, recuperando la lezione di quei preraffaelliti che, come è noto, un notevole peso hanno avuto nella formazione artistica di d'Annunzio (Tamassia Mazzarotto 1949, 498-502).

La perversa danzatrice appare ossessionata dall'allucinante immagine del capo mozzato del Battista, che nell'*Apparizione* balena

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 83-100

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

al centro della scena, sospesa nell'aria, posta di fronte allo sguardo fisso della danzatrice inebriata e sbigottita, incorniciata da una luce smorta e sinistra. Solo Salomé può vedere la terribile e medusea epifania del profeta morto per sua volontà, mentre Erode ed Erodiade, come i musici, sono cristallizzati in pose di assoluta inerzia, a rimarcare il dissonante contrasto con le ribollenti passioni che li hanno trascinati alla perdizione.

Nel successivo 1884 Moreau inizia la grande tela intitolata *Le Chimere*, altro soggetto tipicamente dannunziano, e nel 1896 dipinge *Giove e Semele*, in cui un languido erotismo si innesta in un'atmosfera mistica, satura di elementi religiosi.

Si tratta di composizioni fastose, conservate al Musée Gustave Moreau di Parigi, affollate da immagini forgiate secondo il gusto simbolista e decadente, e soprattutto impreziosite dai consueti, fittissimi riferimenti letterari attinti dal ricco serbatoio offerto dal mondo classico, bizantino, indiano. Perché se la pittura di Moreau suggestiona gli scrittori del suo tempo, il pittore, a sua volta, contrae un corposo debito con la letteratura in voga nello scorcio conclusivo del XIX secolo.

Questo mutuo scambio è non a caso confermato anche nei soggetti proposti in *Giasone e Medea*, e soprattutto in *Les Prétendants*, una tumultuosa rappresentazione della strage dei Proci che Ulisse consuma all'interno del consueto sfondo esotico e carico di particolari preziosi. Il dipinto è concepito come una poderosa rappresentazione di una carneficina violenta. A fare da *pendant* è la posa insolitamente quieta delle tante figure nude affastellate nel vortice della strage; figure connotate da una placida bellezza, chiaramente dissonante rispetto al tema trattato (cf. Cooke 2003).

Allo stesso modo, la sensualità straripante di Messalina nell'omonimo quadro è smorzata dal pittore francese nella medesima tela, in cui il personaggio femminile appare inerte, simile a una statua fissata su una posa sinuosa. L'imperatrice, prostituta per vocazione, alimenta il suo vizio insaziabile mantenendo un inquietante distacco. Quasi che il costante scempio della carne consumi solo gli uomini che la possiedono, lasciando quasi immacolata la meretrice che scatena la lussuria, che dà e riceve il piacere senza alcuna smagliatura, seducendo l'uomo proprio quando si offre come una preda inerte: apparente vittima dell'erotismo che soccombe alle voglie del maschio rapace, ma che in realtà è carnefice e dominatrice. Si badi bene che proprio questa condizione (simulata) di apparente vittima indifesa, capace in quanto tale di scatenare i più bassi istinti sessuali o le estasi mistiche che l'eros stesso sublimano, è l'elemento centrale sia nei quadri di Moreau di cui abbiamo detto, sia nella *piéce* di d'Annunzio. Fermo restando che questi medesimi elementi si ritrovano in realtà non solo nella *Pisanelle*, ma ancor prima sono disseminati in più luoghi dell'opera dannunziana.

Se si vuole individuare un primo, fondamentale anello di congiunzione con l'universo artistico di Moreau, occorre non a caso andare

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 83-100
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

a ritroso nel tempo, addirittura fino agli anni della composizione del romanzo *Il Piacere*. Al tempo, cioè, della lettura e del vero e proprio saccheggio perpetrato nei confronti dell'opera di Huysmans.

Proprio lo scrittore francese aveva dedicato nel suo *A Rebours* alcune pagine entusiastiche inneggianti all'opera di Moreau. Esattamente nel quinto capitolo, in cui erige il pittore a vero e proprio nume tutelare della *sensiblerie* estetizzante e decadente. D'Annunzio, ovviamente, nel *Piacere* prontamente non può ignorare questa suggestione, tanto più nel momento stesso in cui si fa sacerdote ispirato del verbo di Des Esseintes in Italia.

Ricordiamo che Huysmans nel suo romanzo ritrae il protagonista nel momento in cui, per sfuggire al trionfo della corruzione che corrode la grigia epoca del trionfo della borghesia affaristica, volgare e sorda alle ragioni del bello, questi si rifugia nella sua casa parigina, trasformandola in un laico tempio consacrato alla nuova religione dell'arte. Qui concentra le testimonianze di un «antico sogno», inattuale ed estraneo all'età della degenerazione capitalistica; qui raccoglie i vestigi di un passato spento per gli altri, ma vivo, e affascinante per lui, per la sua sensibilità acuta e malata. La sua casa diventa così il ricettacolo di opere d'arte che eccitano il suo sistema nervoso, scuotendolo con «eruditi isterismi, con complicati incubi, con visioni indifferentemente atroci». (Huysmans 1987, 81). L'atroce indifferenza, questo inquietante ossimoro che ritroveremo nell'opera dannunziana, Des Esseintes rintraccia e contempla in rapinose «estasi» proprio nei quadri di Moreau. Soprattutto nella *Salomé*, sfingea rappresentazione di una sensualità morbosa che straripa nella flessuosa danzatrice, proprio nei momenti della sua estatica immobilità; un erotismo perverso, impregnato di sangue, questo, ma proprio perciò ancora più ammaliante.

Lo scrittore francese indugia sullo sfondo del quadro di Moreau, in cui si profila un'architettura che contamina diversi stili e sensibilità: «ad un tempo musulmana e bizantina»; sulle stoffe ricamate d'oro, intarsiate, arricchite da preziosi gioielli; sulla statuaria posa di Erode, immerso tra i profumi che si spandono nella sala, creando vaporose nuvole densi d'aromi esotici, tagliate da lame di luce soffusa che scende dalle cupole. Qui, «nell'odore perverso dei profumi», Salomé si esibisce nella sua «lubrica danza», con movenze serpentine, facendo ondeggiare languidamente i seni tra le collane e le pietre preziose che a malapena coprono la sua impudica nudità. I sensi infiacchiti del vecchio Erode sono incendiati, mentre la danzatrice, scrive Huysmans, appare «simile a una sonnambula»; una sfinge, si potrebbe dire, che incanta e ammalia gli spiriti raffinati e torbidi, che vivono al di là del bene e del male; che nella loro acuta sensibilità, sentono il fascino torbido della «divinità simbolica dell'indistruttibile Lussuria»; della «Bellezza maledetta» che travolge e avvelena, e trascina alla dolce perdizione con le sue fogge «sontuose e chimeri-

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

che». Ancora più inquietante è poi, agli occhi dello scrittore francese, l’*Apparizione*, con quella testa mozza, livida e aerea, che si stacca dal piatto per fissare una Salomé immobile: «cortigiana impietrita, ipnotizzata dallo spavento».

Ora, Huysmans considera la pittura di Moreau un *unicum* originalissimo, capace di miscelare perversità, stupri divini, ardite allegorie, in una sarabanda simbolica in cui si celebra lo stesso fascino che emana dalle opere dei profeti della Decadenza (come Baudelaire). E quindi lo stesso Moreau, con le sue «opere disperate ed erudite», i cui soggetti sono attinti dalla letteratura, incarna con singolare compiutezza la moderna nevrosi.

D’Annunzio legge con attenzione tutto ciò. Lo apprezza. Ne metabolizza gli assunti. E in maniera esplicita negli anni seguenti, ad esempio all’altezza cronologica della composizione di *Elettra* (1904), proclama la sua devozione al mito consacrato dal pittore francese e celebrato da Huysmans, addirittura in maniera plateale quando evoca il suo pellegrinaggio giovanile a Prato (cf. Finotti 1996; Gibellini 1985). È allora, ricorda il poeta, che egli è rimasto affascinato (in *adorazione*) dalla figura della fatale danzatrice:

> non il Sacro Cingolo, che v’è
> tra le mura cui pinse Agnolo Gaddi,
> adorai quivi reclinando il capo;
>
> ma il metallo che Bruno di Ser Lapo
> fece di grazie naturato. E caddi
> in ginocchio dinanzi a Salomè.
> (D’Annunzio 1984, 376)

Ancora di più, egli è stato attratto dal modo in cui la danzatrice è stata raffigurata da Filippo Lippi, in movenze che in realtà si ritrovano poi in Moreau:

> La figlia d’Erodiade, apparita | al Tetrarca, in sua frode e in sua melode | magica ondeggia: entro il bacino s’ode | bollire il sangue della gran ferita. || Frate Filippo, agli occhi tuoi la Vita | danza come colei davanti a Erode, | voluttuosa; e il tuo desìo si gode | d’ogni piacer quand’ella ti convita. || Ma il Dolore guardar sai fisamente | e la Morte, e le lacrime, e lo strazio | delle bocche e l’orror de’ volti muti. (376)

È dunque in queste fasi dell’opera di d’Annunzio che è possibile riscontrare quelle componenti che ci inducono a ritenere che il poeta ha una conoscenza diretta, non esplicitamente espressa, dell’arte di Moreau, che certamente lo ha suggestionato anche quando, a distanza di qualche anno, nella *Pisanelle* imbastisce una vicenda in

Archivio d’Annunzio
7, 2020, 83-100
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

cui ripresenta praticamente tutti gli elementi che Huysmans aveva rintracciato proprio nelle tele del pittore francese. La protagonista del dramma rappresenta infatti l'epifania della danzatrice-meretrice, già incarnata nella Pantea del *Sogno di un tramonto d'autunno* e nella Basiliola di *La nave* (Ronchey 2017, 146), che conquista gli uomini con la sua seducente immobilità, o con la voluttuosa danza, o nella voracità sensuale con cui assapora i piaceri della vita. La Pisanella è inoltre immersa in un ambiente esotico, nel quale Oriente e Occidente si incrociano e contaminano; in un'atmosfera raffinata, satura di profumi ammalianti, di languori che innescano passioni impetuose, di preziosità fissate nel ricchissimo *décor*, e nello sfarzo dei costumi, come pure nello scialo di stoffe, armi, gioielli, cibi, bevande (La Vaccara 2018).

Come davanti a un quadro di Moreau, tutti i sensi dello spettatore sono sollecitati fino allo spasimo: odori, suoni, colori, sono impiegati in modo da innescare un vero e proprio turbine di sensazioni. Insomma, ci si trova di fronte all'ennesimo poema *totale*, nel quale si realizza una concentrazione di tutte le arti, e in cui, in particolare, la letteratura incrocia la pittura, la danza, la musica, la coreografia. A cementare tutti questi elementi è la sensuale lubricità che connota la protagonista, femminile guarda caso, perno centrale dell'azione drammatica e deputata, con la danza, a dare vita ad una «scrittura corporale» di matrice erotica, secondo la nota formulazione di Mallarmé[1] (Pupino 1984, 261). Catalizzatrice di passioni e perciò, consequenzialmente, creatura metamorfica: ieratica al limite della santità quando si trova all'interno di un convento; meretrice nei suoi trascorsi; fattucchiera e ammaliatrice, per essere infine vittima sacrificale della torbida gelosia della madre di Ughetto, che per lei appronta con astuzia il tranello che la porterà a morire soffocata tra le rose. Non prima, però, di essersi esibita in una languida danza che incanta perfino i suoi carnefici.

Sono quindi davvero tanti i momenti della «commedia» in cui la lezione di Moreau sembra balzare alla ribalta del palcoscenico. A partire dalle battute iniziali.

Già lo sfondo del *Prologo* evoca infatti le atmosfere esotiche e oniriche che caratterizzano proprio le tele di Moreau.[2] Campeggia, nel fondo della sala in cui è riunita la corte di Cipro con i rappresentanti delle varie confessioni religiose, la volta:

> entourée d'arcatures sur colonnettes de mambre jaune de Sparte, parée de tapis de haute lice ouvragés d'or qui représentent les *Sept*

1 Non è da escludere la conoscenza del volume Ferrero, Lombroso 1893.

2 Moreau a proposito del dipinto *Les Chimères* sottolinea nei suoi quadri la presenza costante «des êtres fantomatiques». Cf. Moreau 2002, 118.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

> *péchés mortels*, la *Fable de Tantale*, *La Prise de Jéricho, l'Histoire de Blancandin et Orgueillouse d'amour.* (D'Annunzio 1980, 593)

> cinta di colonnette in marmo giallo di Sparta, ornata di tappeti d'alto liccio a opera d'oro che rappresentano i sette peccati mortali, *La Favola di Tantalo*, *La presa di Gerico, La storia di Biancandino e Orgogliosa d'Amore*.

Le tavole sono «toutes jonchées de roses incarnates», di cibi esotici, di monili e ricercati pezzi di oreficeria, mentre tutto intorno si muovono in una sorta di vorticosa pantomima valletti, schiavi orientali, servitori, tutti vestiti con abiti dalle fogge sgargianti. L'opulenza scenografica è poi impreziosita dalla presenza, sullo sfondo, di un palco su cui sono collocati dei musici, incorniciati da tappeti istoriati. Come nei quadri di Moreau, aleggia qui un'atmosfera caratterizzata da stridenti contrasti: violenta ed orgiastica; surreale e languida. Così il Conestabile, come ad esempio l'Erode della *Salomé*, è in preda all'ebbrezza provocata dal vino (elemento dionisiaco e cristiano al contempo), che scioglie ogni freno inibitorio al suo linguaggio sboccato, col quale apostrofa i suoi interlocutori sghignazzanti o accigliati.

Fanno poi capolino esplicite immagini lubriche, come quella che paragona l'isola di Cipro a due poppe femminili, e perciò a un ricettacolo di lascivie: regno a suo tempo, non a caso, della Venere pagana, a cui gli antichi ciprioti consacravano pratiche orgiastiche poi soppiantate a fatica dall'arrivo di un anemico cristianesimo rimasto epidermico, sempre minacciato com'è dall'incombente presenza della «dimonia» portatrice di un *eros* torbido, quasi sacralizzato dal persistere di ataviche pratiche magiche e incantatorie. Nel segno, quindi, di un persistente culto pagano della lussuria. Lo stesso che si rintraccia in tanti quadri di Moreau.

Si aggiunga che già il *Prologo* preannuncia certe situazioni oniriche. Una creatura trasognata e sfasata rispetto al reale è infatti sire Ughetto, il sovrano designato ad ascendere al trono per subentrare al sanguigno Principe di Tiro, suo Zio. Costui, a differenza del nipote, pratica senza languori mistici o slittamenti nell'effeminatezza stuporosa e trasognata la religione della carne.

Si manifesta così, precocemente, l'ambiguo contrasto tra le pulsioni dionisiache incarnate nello stesso Principe (e nella Regina) e la morbosa negazione dell'erotismo rappresentata dall'efebico Ughetto, attratto dalle pratiche penitenziali di matrice francescana, ricalcando in tal modo il medesimo conflitto già saggiato con esito tragico ne *La figlia di Iorio*. Lo stesso dualismo, cioè, che ad esempio contrappone la lascivia di Erode, Erodiade e Salomé, ai furori mistici-moralistici del Battista.

Ciò che però conta ai fini del nostro discorso è che d'Annunzio ripropone lo stesso *Leitmotiv* frequentato nelle tele di Moreau, e non

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 83-100
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

solo in quelle dedicate al mito di Salomé. A prevalere sono anche qui le ragioni dell'erotismo con i suoi effetti distruttivi o paralizzanti, che travolgono ad esempio l'imbelle Erode, totalmente succube delle arti della diabolica danzatrice. Tuttavia nei quadri di Moreau la lussuriosa peccatrice, sia essa Salomé o Messalina, non paga dazio per le sue nefandezze e le sue vittime non ottengono alcuna vendetta. Semplicemente, il pittore celebra l'apoteosi della seduzione o della violenza trionfante in epoca pre-cristiana, esaltata dalle atmosfere esotiche e dalla collocazione spaziale che oscilla tra la dissoluta Roma tardo-imperiale, la Grecia mitica, l'Oriente sfatto. Violenza e lussuria che, si può aggiungere nella prospettiva dannunziana, persistono in verità anche dopo l'avvento del Cristianesimo, poiché costituiscono le pulsioni più profonde del soggetto, che nessun argine moralistico o religioso può perciò imbrigliare.

Nella *piéce* dannunziana alla fine la meretrice finisce in verità per scontare amaramente i suoi trionfi effimeri, anche se non si può certo parlare di espiazione nel senso cristiano del termine. La seduttrice fatale, nel caso della *Pisanelle*, si imbatte infatti in un'altra sinistra figura femminile, che la sconfigge nettamente sul piano della perfidia e la trascina in una fine ingloriosa, in cui la nemesi si consuma infliggendo alla prostituta non redenta, in una sorta di metaforico contrappasso, un castigo implacabile: la «Rosa del bottino», come viene denominata all'inizio la meretrice, è ingoiata dal gorgo venefico e profumato delle rose per lei approntato dalla perfida Regina di Cipro.[3] Come dire: chi ha circuito gli uomini con le sue raffinate arti erotiche deve morire sprofondando proprio tra le «rose carnali»: tra quei fiori che l'erotismo rappresentano nella forma più palpabile e intensa. E questa vicenda può avere la propria cornice più adatta, entro cui si consuma lo stesso scontro-incontro di civiltà, nell'ambiente esotico di Cipro, nel quale i leggendari languori orientali sopraffanno gli scrupoli morali e contagiano fatalmente tutti i personaggi, coinvolti in un grande incantesimo collettivo; in un'orgia mistica il cui preludio dal *Prologo* tracima nelle varie tappe del *plot* e deflagra nel finale. Procediamo dall'inizio.

La didascalia d'apertura del primo atto della *Pisanelle*, là dove fa per la prima volta la sua apparizione la meretrice protagonista del dramma, contiene un'indicazione preziosa, che conferma fin da subito la raffigurazione della donna in termini che rimandano alla pittura di Moreau. Ella è inchiodata in una posa statica, ma al contempo di dirompente sensualità:

3 Notiamo per inciso che questa qualifica l'autore l'aveva riservata a suo tempo all'amante Barbara Leoni in una lettera a lei indirizzata il 13 luglio del 1887. Cf. d'Annunzio 2008, 19.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

> Et il y a aussi la rose du botin; car on voit, accroupie au milieu de cet amas de richesses, une jeune femme blanche, presque nue, merveilleusement belle, liée avec de cordes de sparte.
>
> E v'è anche la rosa del bottino, perché appare, accosciata in mezzo a quell'ammasso di ricchezze, una giovane donna bianca, quasi ignuda, meravigliosamente bella, legata con corde di sparto. (D'Annunzio 1980, 664)

È quanto si vede anche nel quadro di Moreau in cui è raffigurata una languida Messalina, che assume un atteggiamento di apparente distacco, mentre l'uomo infoiato si accinge ad agguantarla. La donna, completamente nuda, volge lo sguardo altrove, come se l'atto erotico non la riguardasse; come se essere preda del maschio rapace non turbasse per nulla la sua anima; come se ciò che accade intorno a lei la lasciasse indifferente.

L'insolito contrasto tra il distacco della preda-seduttrice e il turbinare delle passioni intorno a lei caratterizza la successiva scena del dramma in cui si accende la mischia per il possesso della donna, che culmina nella fine violenta dell'ebbro Oberto Embrìaco. La Rosa del bottino mantiene in questa circostanza la sua sovrana indifferenza; un distacco silenzioso che stride con il crescente clamore, e che vale a isolarla, facendola spiccare con assoluto rilievo. Come una figura femminile di Moreau, ella è dunque consapevole di possedere l'arma invincibile della seduzione e di potere controllare a suo agio la lussuria degli uomini che incappano nella rete del suo fascino sensuale. Da qui l'altrimenti inesplicabile assenza di turbamento, segnalata puntualmente nella didascalia:

> La femme ne parait pas se troubler. Elle reste accroupie, silencieuse, en attente, épiant du fond de ses prunelles non pas la lutte des hommes mais le jeu des sorts.
>
> La donna non pare turbarsene. Rimane accosciata, tacita, in attesa, spiando dal fondo delle pupille non già la lotta degli uomini, ma il giuoco delle sorti. (671)

Così, mentre «la foule remue et gronde autour de la rose du botin» (la folla s'agita e brontola intorno alla rosa del bottino), il tumulto delle passioni neppure la lambisce. Ai Borghesi che la contemplano appare come una vera e propria statua scolpita «nell'avorio dell'India»; una vera e propria sfinge enigmatica e indifferente, ammutolita nonostante il tumulto che si svolge intorno a lei. Si legga, in questo senso, un'altra didascalia del Primo atto, in cui l'autore tratteggia una scena sorprendentemente simile a quelle delle tele di Moreau:

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

> Par la rue couverte, la foule mêlée afflue au quai. Tout le monde vient regarder la femme étrange mise à l'encan. Des veillards se courbent vers elle et l'obeservent, la main à la barbe. Elle sourit d'un sourire fuyant, baisse le menton sur la gorge et se couvre de l'èclat de ses yeux.
>
> Per la via coperta la folla confusa affluisce al molo. Tutti vengono a rimirare la strana donna messa all'incanto. Si vedono vecchi curvarsi verso di lei e osservarla, con la mano sulla barba. Ella sorride d'un sorriso sfuggente, abbassa il mento sul petto e si copre col fulgore dei suoi occhi. (679)

Né la donna abbandona il suo atteggiamento enigmatico quando sulla scena irrompe il chiassoso corteo dei musici e delle scalmanate meretrici che accompagna il Principe di Tiro, anch'egli immediatamente ammaliato dal fascino della sconosciuta che, nota il coro delle meretrici, deve essere un'esperta nell'arte della seduzione, come certificano le sue labbra carnose e color melograno; gli occhi dipinti e le unghie dei piedi colorati d'arancio. Tutti dettagli, questi, che concorrono visivamente a connotarla come una figura esotica, che ben conosce gli artifici necessari per esaltare la carica erotica del proprio corpo. E che sa pure accompagnare con una gestualità misurata e sinuosa la sua accorta strategia di seduzione. Al punto da potere apparire una creatura ascetica, e tale appare al sopraggiungente Sire Ughetto («come la Santa annunciata nella canzone della mendicante»); ma proprio per questo ancora più seducente, poiché il re aspira ad un amore ieratico, torbidamente ammantato da pulsioni mistico-religiose. Non a caso egli è presentato come un mistico seguace di S. Francesco (indossa perfino il cordone francescano), alieno dalle cadute della carne. La donna sembra sapere tutto ciò, e quando si trova di fronte al re, libera dalla capigliatura il suo volto radioso. Sembra adesso una creatura soprannaturale, miracolosamente rinnovata dallo struggente canto d'amore del sovrano udito in lontananza. È contemplata dallo sbigottito Ughetto – vera e propria epifania di tanti personaggi maschili delle tele di Moreau – che l'ho vista in un sogno premonitore. Diventa così una creatura che incanta e inebria; che però suscita anche una profonda inquietudine e accende passioni contrapposte. Si veda il sottile erotismo che traspare dai suoi gesti improvvisamente imperiosi nel momento in cui è liberata da Sire Ughetto. Un erotismo, però, che suscita una vera e propria estasi religiosa collettiva, che contagia cioè la volubile folla, pronta a passare repentinamente dalla lussuria sfrenata all'ascetismo misticheggiante:

> La femme hors des liens, se dresse tout à coup comme si elle allait bondir et s'envoler. Il la regarde effrayé et enviré de telle sorte que son sentiment semble se propager à la moltitude silencieuse.

Archivio d'Annunzio 7, 2020, 83-100 | e-ISSN 2421-292X ISSN 2421-4213

> La donna, libera dai legami, si solleva a un tratto come fosse per spiccare il volo. Egli la contempla così spaventato e inebriato che il suo sentimento sembra propagarsi alla moltitudine silenziosa. (710)

Il moto ascensionale, di apparente distacco dal mondo, scandisce il momento in cui la meretrice realizza la sua prima metamorfosi: è diventata *santa* agli occhi del re e della folla, in un ambiguo connubio nel quale la superstizione incrocia una sensualità sublimata, per cui l'oggetto del desiderio di sacralizza, perde la sua componente carnale, pur conservando l'effetto inebriante. Insomma, la pulsione erotica persiste ma in forme eccentriche, poiché la prostituta diventata santa esercita comunque il suo fascino venefico ed incanta gli uomini, i quali alla fine la portano in trionfo verso il monastero di Santa Chiara, in un blasfemo gioco degli equivoci (S. Chiara, come è noto, è legata a Francesco da un legame intenso) sottolineato dal suono dei musici e dal canto dei Chierici, creando così una sorta di corto circuito tra l'immaginario cristiano e la ritualità dionisiaca, che si insinua nello strano corteo sulla scia delle sguaiate risate delle meretrici, irridente controcanto alle devote invocazioni a «Santa Alete» (*alias* la Pisanella).

La prostituta, mutata nel secondo atto in «Beata», esercita il suo fascino torbido perfino sulle Clarisse, turbate dal suo «sguardo di Venere», dal quale non le può riparare neppure la scelta claustrale, e incantate dalla sensualità che traspare dai gesti della donna che anima il banchetto nel quale la sua distribuzione del pane diventa simbolo blasfemo di una eucarestia in versione licenziosa. Cena interrotta bruscamente dall'irruzione del coro di «uomini ebbri, femmine perdute», guidate dal Principe di Tiro ancora in preda ai fumi dell'orgia consumata nottetempo. Egli è circondato da ruffiani e meretrici che in un crescendo irrefrenabile proclamano la vera identità della presunta Santa, in realtà Catalina di Pisa, bagascia conclamata e rotta a tutti i vizi, eppure ancora capace di esibire un nuovo ascetico distacco, come una figura di Moreau, perfino quando la compagna di dissolutezze Altaflor, rivelando la sua impostura, le rammenta i suoi trascorsi di danzatrice oscena:

> ALTAFLOR. Ne vous souvient-il pas | même de moi, d'Altaflor la Pavone| quand à Milan vous etiez tant aimée| par messire Loys Oldrade et que| vous dansâtes la Danse| Basse de l'Epervier| un soir devant le duc| qui vous donna| un gant d'oiseau brodé de perles fines?
>
> E non pure di me più vi sovviene di Altaflor la Pavona quando a Milano eravate così tanto amata da quel messer Aloisio Oldrada, e voi danzaste una sera la danza bassa dello Sparviere alla presenza del Duca che vi donò un guanto da falcone ricamato di perle fini? (759)

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 83-100
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Si profila così in questo scorcio finale del secondo atto l'autentica fisionomia della meretrice, abituata (come Salomé) a sedurre con la danza e a lucrare così laute ricompense dagli uomini che sa circuire, adesso finalmente smascherata dalle sue viziose compagne e dal Principe di Tiro, che l'apostrofa come «femmina di mondo» e sgualdrina pisana, mentre la sua impostura resta ancora persuasiva per lo stolido Ughetto, che esce dal suo stato di narcosi solo per compiere il clamoroso gesto tragico: l'uccisione dello Zio, reo (come a suo tempo Lazaro di Rojo) di voler profanare il corpo della fantomatica Santa. E proprio il Principe si congeda evocando, rivolto alla meretrice, un'immagine cara a Moreau: quella della «bianca donna» assimilata a una statua («l'imagine di pietra»), saldando in tal modo la vicenda dell'imbelle nipote con quella, presentata nel *Prologo*, di Rinieri legatosi a una statua di Venere. A questo punto il dramma può precipitare nel momento conclusivo, imperniato sulla danza sensuale della Pisanella, inquietante preludio alla sua tragica fine, laddove la danza stessa, che è stata una formidabile arma di seduzione, porta alla perdizione e alla morte la meretrice.

Il terzo atto si svolge ancora all'interno della reggia cipriota, in un'ambientazione orientaleggiante e connotata quindi con il consueto sfarzo (alla Moreau), tra grandi arcate vivacemente colorate, scalinate maestose, fiori sparsi dappertutto. Recita infatti l'iper connotativa didascalia iniziale:

> Il y a de tapis de Bagdad, des nattes de Galilée, des verreries d'Antioche, des poteries de Damas, des cuivres damasquinès de Mossoul. Il y a des drageoirs remplis d'épices ou de confitures sèches, des bassins et des plateux combles de fuits frais, de grande bouteilles pansues au long goulot pleines de boissons.
>
> Ci sono tappeti di Bagdad, stuoie di Galilea, vetri d'Antiochia, ceramiche di Damasco, rami damaschinati di Mossul. Ci sono confettiere piene di spezie o di confetture secche, bacini e vassoi colmi di frutta fresche, grandi bottiglie panciute dal lungo collo empite di bevande. (766)

Qui regna da sovrana incontrastata la sensuale Regina, che dopo avere appreso la notizia della totale sottomissione del figlio Ughetto, succube dell'astuta meretrice, decide di approntare il tranello e di eliminare la donna rea di volere ricondurre Cipro sotto il dominio del paganesimo immorale, e in particolare sotto l'egida di Venere, reintroducendo nell'isola antiche pratiche lussuriose. Come quella della prostituzione sacra, esplicitamente menzionata dalla serva Gilla nel corso del dialogo tra le damigelle di corte e la Regina, in attesa dell'arrivo della Pisanella.

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 83-100
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Se il tema della prostituzione enunciato in questi versi rimanda ad una topica ampiamente frequentata da Moreau, la successiva descrizione delle movenze sinuose della meretrice ad opera di Biancofiore costituisce un vero e proprio ritratto che sembra uscire da una tela del pittore francese. La damigella, sollecitata a riferire quanto sa della tresca tra la Pisanella e Ughetto, indugia infatti su taluni dettagli che compongono un quadro caratterizzato dalla lascivia sapiente della rediviva Salomé, capace di incantare il re con la flessuosità del suo corpo e le sue allusive movenze, con cui scatena la pulsione erotica dell'uomo, soggiogandolo ai suoi voleri. Tante le frecce di cui ella dispone: il suo capo è sottile e simile a una «dolce serpe»; la bocca sensuale.[4] Ma, soprattutto, ella ha una demoniaca abilità nell'assumere pose provocanti che suscitano la vertigine erotica del malcapitato Ughetto:

> BLANCEFLOR. Parfois elle renverse | sa tête; et il suffit | qu'elle mouille ses lévres | du seul bout de sa langue | pour que soudain tout son crule visage | semble tremper | dans une eau merveilleuse | qui efface les traits [...] Quand elle marche, elle balance et flatte | ses minces flancs, | ses longues cuisses | et tous ses rêves | sur ses genoux polis | comme jeu d'osselets.

> Talvolta ella arrovescia il capo, e appena voglia inumidire le labbra con la punta della lingua, il suo crudele volto subitamente pare bagnato in una meravigliosa acqua che le fattezze ne stempera [...] quando cammina, in blando ondeggiamento muove i fianchi sottili, le lunghe cosce e tutti i sogni sui ginocchi politi come giuoco d'aliossi. (800-1)

In una figura così descritta c'è al contempo qualcosa di viscido e di attraente; di inquietante e torbido. Si tratta di un'immagine medusea. Di una donna chimerica che sa spandere il sottile veleno dell'erotismo con il muto ma eloquente linguaggio del suo corpo flessuoso. Non a caso, questa descrizione è inserita nel contesto surreale che connota la prima parte del terzo atto; in quello che una didascalia definisce significativamente «incantamento»; un sortilegio che ha letteralmente ipnotizzato tutti i personaggi, storditi in una narcosi collettiva che li blocca nell'inazione. Come accade nei quadri di Moreau ai personaggi che assistono, stupefatti e paralizzati, allo spettacolo offerto dalla lubricità di figure femminili come Salomé o Messalina (Moreau 2002, 93-5).

4 Il connubio donna-serpente è ripreso frequentemente nelle arti figurative: basti ricordare la rappresentazione di Salammbô, su ispirazione dell'omonima opera flaubertiana del 1862.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

A esaltare l’incanto è, nell’opera dannunziana, l’apparizione finale della «peccatrice», che irrompe sulla scena accompagnata dalla scorta fragorosa di musici e menestrelli, che a suon di musica, mentre nell’aria si diffondono esotici profumi, preannunciano la comparsa della meretrice, mentre la Regina si addobba con penne di pavone, rubini e diamanti, ricche vesti e gioielli finemente cesellati. Anch’ella è, non meno della Pisanella, maestra nell’arte dell’intrigo; raffinata *femme fatale* che con la sua ghirlanda di rose imbastisce l’abile finzione per adescare la pericolosa concorrente ed eliminarla.

Mentre si è in attesa dell’imboscata, la Regina chiede al complice Galerano di assumere una posa statuaria all’interno di un ampio portale. Ora, se si compara la didascalia dannunziana che definisce la scena in cui si deve consumare il delitto con lo sfondo di alcuni quadri di Moreau, si possono cogliere nuovamente sorprendenti affinità. In tele come *L’apparizione* o *I pretendenti*, come nell’opera di D’Annunzio collocate all’interno di una corte, lo sfondo è dominato dalla presenza di grandi arcate colorate d’azzurro, o soffuse da tonalità smorte. Qui sono collocate numerose figure trasognate, simili a statue. È il caso di Erode e di Erodiade, bloccati in una fissità inquietante mentre Salomé vive l’allucinata esperienza della visione della testa del Battista. O, ancora, nel quadro che rappresenta la strage dei Proci, sopra il mucchio di cadaveri inerti campeggiano i carnefici, ebbri dopo il massacro, immobili come statue, mentre tutto intorno una luce soffusa crea un’atmosfera sensualmente crepuscolare. Anche nella *piéce* la disposizione delle figure obbedisce a una analoga strategia compositiva, volta a creare un’atmosfera di languido abbandono, in attesa che si consumi il delitto. Questa la didascalia dannunziana:

> Doucement la musique des violes s’approche. Gallerent est immobile, taillé dans la pierre de la paroi, l’arbrier de l’arbalète contre l’épaule. Les Nubiennes sont rangées de long du treuillis, coude à coude, très attentives, une étincelle blanche au coin de l’oeil, la faucille d’or au poing.
>
> Dolcemente la musica delle viole s’avvicina. Galerano è immobile, scolpito nella pietra della parete, il teniere della balestra contro la spalla. Le Nubiane sono in fila lungo la cancellata a gomito a gomito, intentissime, una scintilla bianca all’angolo dell’occhio, il falcetto d’oro in pugno. (D’Annunzio 1980, 811)

Tutto è pronto per il momento culminante in cui *eros* e morte si addensano attorno alla figura della maliarda, pronta a danzare e a sedurre tutta la corte. La Pisanella appare adesso come una figura trasognata, inebriata dal vino condito con le spezie che le offre la perfida Regina; una lasciva danzatrice estatica, che ha avuto in sogno una luttuosa visione premonitrice.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

La scena orgiastica e cruenta così prefigurata si compie nel momento in cui la meretrice comincia la sua danza oscena, calamitando (come Salomé) lo sguardo di tutti i presenti, incantati dalla sua straordinaria capacità di esprimere con il linguaggio del corpo l’intera gamma dei sentimenti. La sua figura assume adesso una sinistra grandezza, incarnando la camaleontica realtà del piacere che scade, di volta in volta, nell’ebbrezza o nel dolore; nel tumulto o nel sangue. La «donna inebriata» si lancia infatti nel vortice della danza e schiva, con i suoi movimenti felini, tutti i tentativi di bloccarla, in un crescendo vorticoso «si piega, si tende, s’insinua, scivola, guizza, striscia, si raccoglie, balza». È facile intuire il motivo che spinge l’autore a fornire queste concitate indicazioni: lo spettacolo dell’orgia di sangue e lussuria deve travolgere il pubblico. Deve stuzzicarne le passioni più profonde e inconfessabili, lusingando il vizio che si cela nell’uomo fatalmente attratto dagli spettacoli violenti. L’esecuzione della Pisanella deve perciò avvenire in un clima di dionisiaca sfrenatezza, davanti agli occhi «sbarrati dal terrore» dei musici che suonano come invasati. Come in un quadro di Moreau, sulla scena coesistono la visionarietà, i profumi, la musica, la danza, la parola. La favola della «gran meretrice» diventa così la parabola emblematica che illustra l’eterna contraddizione dell’umanità, sempre in bilico tra il peccato e la redenzione; tra la concupiscenza e l’ansia ascetica; tra la santità e il delitto.

La carne e la morte, parafrasando il celebre titolo dell’opera di Mario Praz, restano dunque i due poli entro cui si svolge la vicenda umana, nella quale l’oscenità, il vizio, l’erotismo più o meno deviato, costituiscono elementi ineliminabili.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Bibliografia

Böhmig, M. (1984). «Una messa in scena di *La Pisanelle* di D'Annunzio alla luce di alcune lettere inedite». *Europa Orientalis*, 3(84), 159-69.
Cooke, P. (2003). *Gustave Moreau et les arts jumeaux. Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*. Oxford; Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Wien: Peter Lang.
D'Annunzio, G. [1903] (1980). *Tragedie, sogni e misteri*. A cura di E. Bianchetti. Milano: Mondadori.
D'Annunzio, G. [1904] (1984). *Versi d'amore e di gloria*. A cura di A. Andreoli; N. Lorenzini. Milano: Mondadori.
D'Annunzio, G. (2008). *Lettere d'amore a Barbara Leoni*. A cura di F. Roncoroni. Milano: ES.
D'Annunzio, G. (2013). *Tragedie, sogni e misteri*. A cura di A. Andreoli; G. Zanetti. Milano: Mondadori.
Ferrero, G.; Lombroso, C. (1893). *La donna delinquente la prostituta e la donna normale*. Torino: Bocca. https://doi.org/10.1192/bjp.39.167.574.
Finotti, F. (1996). «Moda, Mito, Archetipo. Salomé e Erodiade in d'Annunzio». *Lettere italiane*, 3(96), 399-419.
Gibellini, P. (1985). *Logos e Mytos. Studi su Gabriele D'Annunzio*. Firenze: Olschki. https://doi.org/10.2307/3731377.
Huysmans, J.-K. (1987). *A ritroso*. Trad. di U. Dettore. Milano: Rizzoli.
La Vaccara, S. (2018). «D'Annunzio, il teatro e la musica». *La letteratura italiana e le arti = Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti* (Napoli, 7-10 settembre 2016). Roma: Adi Editore. http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039.
Moreau, G. (2002). *Ecrits sur l'art*. Paris: La Fata Morgana. https://doi.org/10.1353/ncf.2004.0011.
Praz, M. [1930] (2018). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milano: Rizzoli.
Pupino, A.R. (1984). *Manifesti dei movimenti letterari Post-romantici*. Napoli: de Simone.
Ronchey, S. (2017). «Su D'Annunzio e Bisanzio». Conca, F.; Castelli, C. (a cura di), *Bisanzio fra tradizione e modernità*. Milano: Ledizioni, 139-71.
Tamassia Mazzarotto, B. (1949). *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Bocca.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Archivio d'Annunzio
Vol. 7 – Ottobre 2020

D'Annunzio e l'arte contemporanea europea
Simbolismo e Art Nouveau tra Italia e Francia, 1900-1910

Anna Maria Damigella
Accademia di Belle Arti di Roma

Abstract The essay considers three different aspects of Gabriele d'Annunzio's encounters with artists and trends in contemporary foreign figurative arts in the early 1900s and during his stay in Paris, connected to the novel *Il fuoco* and the city of Venice, and new interests in scenography and theatre. They concern the famous German portraitist Franz von Lenbach and the image of Eleonora Duse, and the Art Nouveau decorative arts, in particular the glass vases by Emile Gallé that d'Annunzio saw and admired with the guide of his friend Robert de Montesquiou and the batik fabrics by the Dutch Agathe Wegerif-Gravestein. The topics are part of a large overall study on d'Annunzio and European contemporary arts from 1883 to 1915.

Keywords Batik. Dardi Seguso. Duse. Foscarina. Fuoco. Gallé. Lenbach. Montesquiou. Ornitio. Sapori. Wegerif-Gravestein. Whistler.

Peer review

Submitted 2020-06-15
Accepted 2020-06-21
Published 2020-10-22

Open access

Citation Damigella, A.M. (2020). "D'Annunzio e l'arte contemporanea europea. Simbolismo e Art Nouveau tra Italia e Francia, 1900-1910". *Archivio d'Annunzio*, 7, 101-122.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2020/01/006

1 Introduzione

La presenza delle arti figurative nell'opera letteraria di Gabriele d'Annunzio, poesia, narrativa, scritti giornalistici e critici, è stata da tempo oggetto di indagini, dalla storica compilazione onnicomprensiva di Bianca Tamassia Mazzarotto (1949) alla rassegna circoscritta all'epoca contemporanea di Susanna Scotoni (1981), cui sono seguiti lavori sul rapporto complessivo dello scrittore con le arti (Bossaglia, Quesada 1988) e saggi specialmente focalizzati su argomenti specifici, il più attraente ed esplorato l'interesse per i preraffaelliti con gli innumerevoli contributi di Giuliana Pieri; un'area che abbraccia circa una decina di anni (dalle cronache d'arte e mondane, l'*Isotteo* e *La Chimera*, *Il piacere*, fino a «Il Convito» e a *Le vergini delle rocce*) con un progressivo arricchimento culturale. Quanto ai rapporti effettivi con artisti, di frequentazione, amicizia, collaborazione, o semplicemente alla conoscenza *de visu* di opere d'arte, sappiamo bene che i suoi artisti di affezione e di fiducia furono talenti vicini a lui, Michetti, Sartorio, Cellini, De Carolis, Cambellotti, per limitarsi ai grandi nomi, mentre per gli stranieri il termine 'rapporti' vale solo se si intende nel senso di conoscenza mediata: attraverso le opere, più spesso attraverso riproduzioni e descrizioni, e con l'aiuto di insigni mediatori culturali, a cominciare dal primo e più importante tramite per le sue conoscenze dell'arte inglese e delle meravigliose creature dipinte da Rossetti come *Lady Lilith*: Enrico Nencioni. Tuttavia, dai primi del 1900 e soprattutto nel periodo del soggiorno in Francia (1910-15) si verificano incontri e collaborazioni con artisti; il teatro è in primo piano con Ida Rubinstein e Leon Bakst, le arti decorative entrano a fare parte delle sue curiosità e un legame comprensivo di vicende di vita, scrittura e arte si stabilisce con Romaine Brooks, pittrice originale, donna dalla personalità marcata e personaggio di spicco dell'avanguardia internazionale. Fu un lungo rapporto protratto nel tempo, dal 1909, quando i due si conobbero a Firenze, agli anni successivi alla prima guerra mondiale, e ricco di sfumature, con complicati intrecci di vita e di arte e lasciti figurativi e letterari. Lei dipinse due ritratti di d'Annunzio, lui la introdusse in scritti poetici, in prosa e di critica.[1]

D'Annunzio e l'arte contemporanea europea dunque, un argomento insieme ristretto e ampio, evanescente e concreto, rivelatore di volta in volta sia di un senso acuto del proprio tempo che di un'apertura europea già consolidata al tempo delle *Vergini delle rocce*, di cui si mettono a fuoco qui tre aspetti appartenenti per l'appunto all'a-

1 Secrest 1974; Montera 1976. Di recente la mostra monografica del 2015-16 a Palazzo Fortuny, Venezia, a cura di D. Ferretti, è stata un atto dovuto di riconoscimento dei meriti di un'autentica artista.

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 101-122
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

rea Novecento e riguardanti i temi del ritratto e delle arti decorative Art Nouveau. I primi due chiamano in causa artisti stranieri che in diverso modo si collegano intimamente a Venezia e a *Il fuoco*, con una complessa e intrigante rete di relazioni e intermediari e mediatori culturali che vanno dalla Duse a Montesquiou, dal ritratto femminile dipinto all'arte del vetro: sono Franz von Lenbach ed Emile Gallé, niente di più diverso e distante, eppure connessi dalla immaginazione creativa e dalla sensibilità dello scrittore. L'uno apre sul tema del ritratto, tra realtà e invenzione, per l'altro è la materia vetro con le sue potenzialità espressive simboliche, a fare da *trait d'union*, con l'intermediario di eccezione Montesquiou tra la 'favola' di Dardi Seguso e gli straordinari vasi Art Nouveau. Il terzo caso riguarda l'attenzione di d'Annunzio per i batik di Agathe Wegerif-Gravestein.

2 Le arti figurative in Il fuoco. Lenbach mediatore di immagini per Eleonora Duse - Foscarina Radiana

D'Annunzio, per l'appunto sul filo del tema del ritratto genere che egli riteneva destinato a sopravvivere, insieme al paesaggio moderno, «gloria del XIX secolo»,[2] introduce in *Il fuoco* Franz von Lenbach (1836-1904), il celebre pittore tedesco maestro nell'arte del ritratto. È un *repechage*, caso unico di utilizzazione in un'opera letteraria di personaggi della numerosa colonia di artisti stranieri stanziati nella capitale che aveva conosciuto direttamente o per fama. Negli anni Ottanta Lenbach era una presenza di rilievo a Roma, occupava un appartamento a Palazzo Borghese, abitazione e studio, dove riceveva e ospitava grandi personalità (Wagner, Listz, nel 1885 a Roma festeggiato al circolo tedesco, Grieg). L'arredamento sontuoso della sua residenza era oggetto dell'attenzione della stampa e la *Cronaca Bizantina* lo aveva descritto mettendo in evidenza la dominante cromatica: «In questi saloni, casa e studio, Franz Lenbach ha messo la sua passione pel colore, una ricchezza di rosso, da per tutto, velluti, damaschi, broccati, lampassi fiorati, tessuti orientali, stoffe giapponesi, in tutte le tonalità del rosso, dal granato alla rosa morente, dal vino alla terracotta. Egli ha una stanza da letto anche rossa, con un quadro di Tiziano, autentico, *Cristo e l'adultera*».[3] Secondo Scotoni «lo studio di Lenbach doveva avere colpito particolarmente la fantasia di d'Annunzio, che forse se ne ricordava nella descrizione dei tendaggi e degli arazzi rossi dell'appartamento di Elena Muti, in Palazzo

2 Nell'articolo «I paesisti» pubblicato ne *La Tribuna* il 4 marzo 1888 (Castelli 1913, 468-71).

3 Firdusi, Corriere di Roma – (Storia d'amore), *Cronaca bizantina*, 16 dicembre 1883 (Scotoni 1981, 78-9).

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 101-122
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Figura 1 Franz von Lenbach, *Ritratto di Eleonora Duse*, 1885, pastello su cartone. Venezia, Fondazione Cini

Figura 2 Franz von Lenbach, *Ritratto di Eleonora Duse*, pastello, a mezzo busto, 1885 (già coll. on. Fiammingo Roma)

Barberini nel *Piacere*». In una delle cronache mondane d'Annunzio cita indirettamente la residenza di Lenbach: nella descrizione di una festa nel villino Hüffer in via Nazionale precisa che gli Hüffer, venuti a Roma dopo il 1870 abitavano prima a Palazzo Borghese nell'appartamento per l'appunto ora occupato dal «tizianesco Lenbach».[4]

L'attributo «tizianesco» trova ora la giusta sede nella città del *Fuoco*, Venezia, e sono del tutto coerenti sia col motivo del «fascino del Tempo» cui soggiace Stelio Effrena, al quale il pittore è associato, con la figura della Foscarina ispirata a Eleonora Duse, che è poi il *trait d'union*. La Duse aveva incontrato Lenbach a Roma, lui le aveva chiesto di visitare il suo studio a Palazzo Borghese, e lei, che aveva apprezzato i modi semplici dell'artista, era andata a vedere i suoi quadri che altri avevano elogiato. Aveva visto nello studio tanti disegni che la rappresentavano, schizzi tutti diversi benché realizzati dalla stessa persona (Rheinhardt [1931] 2015).

4 Vere de vere [d'Annunzio], «Casa Hüffer». *La Tribuna*, 27 gennaio 1885 (Castelli 1913, 84-5).

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Figura 3 Franz von Lenbach,
Eleonora Duse con Marion Lenbach, guache e carboncino, 1897

A dare ragione a questa informazione sono appunto i ritratti di Lenbach della celebre attrice, firmati e datati 1885, Roma, il raffinato carboncino e pastello della Fondazione Cini e il disegno che ritrae l'attrice a mezzo busto con la testa appoggiata alla mano **[figg. 1-2]**, la testa di profilo sollevata e protesa della Pinacoteca Tosio Martinengo.[5] Un ritratto a mezzo busto di formato ovale fu compreso nella mostra individuale di Lenbach alla III Esposizione Internazionale d'arte di Venezia, 1899;[6] d'Annunzio visitò la mostra e lo ammirò. Altri ritraggono la Duse con la piccola Marion Lenbach (1897) nella posa vagamente evocativa di una madonna col bambino **[fig. 3]**.

In Germania la Duse era celebre e in occasione delle sue recite al Lessing Theater di Berlino alla fine del 1892 si era scritto ampiamente su di lei; in particolare alcune osservazioni sulla speciale mobilità della sua fisionomia non solo possono spiegare l'interesse di Lenbach

5 Pastello su cartone, cm 72 × 53, in b. a d.: *F.Lenbach 1885 Roma Marzo*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, Legato Zanardelli, 1904 (scheda di V. Terraroli online). In Nicodemi 1924, 394.

6 Venezia 1899, Cat. p. 29, Mostra individuale di Lenbach, sala E, n. 16, Eleonora Duse.

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 101-122
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

a ritrarla ma possono anche trovare un riscontro in ritratti eseguiti:

> Si è potuto osservare come la Duse non abbia veramente un volto determinato, che per natura è un foglio bianco non scritto su cui appaiono continuamente linee e colori diversi, assecondando il mutare di sensazioni e pensieri. Il volto non colpisce per la bellezza, né per regolarità, ma soltanto per una capacità espressiva assolutamente incomparabile. Tutto ciò che ne fa parte parla il proprio linguaggio, i capelli neri tirati indietro con noncuranza e raccolti in una treccia morbida, la fronte mobile alla quale lei può dare forma a piacere grazie alla posizione delle sopracciglia, i profondi occhi scuri, dei quali il destro appare più grande del sinistro, il naso piuttosto largo con le ali molto eccitabili, infine la bocca, che mostra due file di magnifici denti. (Zabel 2015, 184)

E potrebbe esservi la mediazione dei ritratti di Lenbach nel brano de *Il fuoco* che descrive Stelio Effrena sul punto di iniziare la conferenza nella sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale: «Egli scorse la Foscarina diritta in piedi presso la ringhiera che circondava il globo celeste. Il volto pallidissimo della Tragica, sul collo privo di gioielli e su la purezza delle spalle nude levavasi nell'orbe dei segni zodiacali. Fissando i lontani occhi adoratori, egli cominciò a parlare con estrema lentezza…» (d'Annunzio 1967, 40). Ed ecco Lenbach introdotto nella parte II del romanzo intitolata «L'impero del silenzio», in un racconto sul filo della malinconia e del trascorrere del tempo. Stelio e la Foscarina passano dinanzi alla casa serrata di Calle Gàmbara dove vive reclusa volontaria Radiana contessa di Glanegg, segregata, prigioniera del Tempo. A Stelio che ricorda per associazione Soranza Soranzo, la dogaressa di Venezia, figlia del Doge Giovanni reclusa e in prigionia per essere moglie di un Querini, di cui scrisse Molmenti, Foscarina dà questa spiegazione: «È la contessa di Glanegg, una tra le più alte dame della nobiltà viennese, forse la più bella creatura ch'io abbia mai incontrata in terra. Franz Lenbach l'ha ritratta nell'armatura delle Valchirie, col casco dalle quattro ali, una trasposizione del ritratto fatto da Lenbach a Cristiana contessa di Thun – bella e fiera – in costume da Brunehilde con la corazza e il casco dalle quattro ali» (d'Annunzio 1967, 125-6), un ritratto immaginario che può richiamare *L'Egiziana* nota dalla riproduzione in «The Black & White», 1899 **[fig. 4]**.

> – Non conoscete Franz Lenbach? Non siete mai entrato nel suo studio rosso al Palazzo Borghese? – prosegue Foscarina.
> – No, mai.
> – Andateci, un giorno. E domandategli che vi mostri quel ritratto. Non dimenticherete il volto di Radiana mai più. Lo vedrete, come lo vedo io attraverso le mura immutato. Ella ha volu-

Figura 4 Franz von Lenbach, *L'Egiziana*, 1899)

> to rimaner tale nella memoria di chi l'aveva vista risplendere. Quando in un mattino troppo chiaro si accorse che era venuto per lei il tempo di sfiorire, risolse di accommiatarsi dal mondo perché gli uomini non assistessero al deperimento e allo sfacelo della sua bellezza illustre. Forse la simpatia delle cose che si disgregano e cadono in rovina la trattenne a Venezia. Ella diede una magnifica festa di congedo, in cui parve ancora sovranamente bella. Poi si ritirò per sempre in questa casa che vedete, dentro quest'orto murato, con i suoi servitori, aspettando la fine. È divenuta una figura di leggenda. Si dice che nella casa non vi sia uno specchio e ch'ella abbia dimenticato il suo volto.

Un racconto pervaso da una «malinconia così densa che pareva quasi materiale». Qualche pagina dopo Stelio «come già davanti alla clausura di Radiana, si sentiva preso dal fascino del Tempo» (d'Annunzio 1967, 171).

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 101-122

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

3 Parigi, autunno 1910: Robert de Montesquiou e «les verres forgés» di Emile Gallé

Durante il soggiorno in Francia, iniziato alla fine di marzo del 1910 e protratto fino ai primi di maggio 1915, vissuto tra Parigi e Arcachon, d'Annunzio incontrò diversi artisti. Le occasioni furono offerte dalle persone cui si accompagnava, prima in ordine di tempo la contessa russa Natalia Victor de Goloubeff (Donatella) conosciuta a Roma nel 1908, che era abituata a frequentare a Parigi studi di artisti celebri come Zuloaga e aveva avuto da Rodin la richiesta di posare per il busto che fu modellato nel 1906. Ad avvicinarlo ad Antoine La Gandara**,** francese di origini spagnole, ritrattista apprezzato dai letterati, fu la sua ex moglie Maria di Gallese che allora conviveva col pittore (l'aveva ritratta nel 1899). Si trattò di conoscenze occasionali in eventi mondani con artisti alla moda come Van Dongen, di un incontro con Rodin avvenuto il 12 aprile 1910, che non risulta abbia lasciato tracce.[7]

Per gli incontri e per le collaborazioni teatrali, dalla visita alla mostra di Gallé, alla 'scoperta' di Ida Rubinstein e al progetto del *Martyre de Saint Sebastien*, svolse un ruolo essenziale e multiforme il conte Robert de Montesquiou. Ammirava d'Annunzio dal tempo in cui aveva letto e recensito *L'innocente* (*L'intrus* nella traduzione francese), aveva avuto modo di conoscerlo in occasione della rappresentazione di *La ville morte* nel teatro di Sarah Bernhard il 21 gennaio 1898, e, all'arrivo dello scrittore a Parigi fu la giovane duchessa Maria di Gramont Ruspoli a stabilire un contatto diretto che divenne presto amicizia. Con vantaggi reciproci: l'uno, *dandy* ed esteta, «poeta senza genio» ma amico di letterati ed estimatore dell'Art Nouveau, appassionato lettore di libri e riviste, realizzava il desiderio di frequentare un grande scrittore che stimava, l'altro guadagnava un apripista di prim'ordine per il mondo dell'alta società, non così bene informata su di lui e disposta ad accoglierlo quanto lo erano i colleghi letterati. La conferenza di Montesquiou su *Forse che sì forse che no* nella sede della rivista «Les Arts» fu un evento favorevole in quel senso.

Dei rapporti intercorsi tra d'Annunzio-Montesquiou si sa tutto, a partire dal saggio di Pierre de Montera e Guy Tosi, con l'aggiunta di dati forniti da biografi dell'eccentrico conte.[8] Per quanto riguarda l'approccio a Emile Gallé è lui, «vecteur de la modernité» e «inter-

7 Gli incontri fatti da d'Annunzio sono elencati sinteticamente in Fugazza 1986, 97, dove si dice anche della visita alla mostra di Gallé con la guida di Montesquiou, di Bakst ma con un giudizio limitativo («E pure alla moda si deve ascrivere l'ammirazione per le scenografie di Bakst») estensibile al «rapporto di una certa continuità» con Romaine Brooks «che però interessa principalmente la biografia».

8 Montera, Tosi 1972, specialmente 6-7, 42-3; Bertrand 1996, 1.

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 101-122
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

prète d'art», come è stato etichettato da Bertrand, a condurre il gioco; lo si evince dal suo scritto, dannunziano fin dal titolo e dall'epigrafe *Les verres forgés*,[9] ma è l'immaginario dello scrittore del *Fuoco* a volare alto con la favola di Dardi Seguso e a vincere la partita alla pari con le meravigliose creazioni in vetro di Emile Gallé.

La materia vetro è il filo conduttore. Montesquiou è l'artefice dell'intesa tra i manufatti leggendari e reali dei maestri di Murano e le creazioni di un protagonista dell'Art Nouveau che aveva espresso l'estetica del simbolismo sfruttando il potere suggestivo e coinvolgente del vetro per farne un veicolo dei suoi pensieri più profondi e trasporvi i suoi sogni, evocare sentimenti e sensazioni non solo con i soggetti ma soprattutto per mezzo della materia; che intratteneva un rapporto quasi mistico col vetro e diceva: «La mia opera personale consiste soprattutto nel sognare per il cristallo dei ruoli teneri o terribili» (Pepall 1986, 407).

All'inizio dell'autunno 1910 Montesquiou accompagna d'Annunzio a visitare la prima retrospettiva di Emile Gallé (morto nel 1904) aperta al Musèe Galliera. Subito dopo redige l'articolo *Les verres forgés* uscito in «Les Modes», ottobre 1910, non la consueta recensione di una mostra ma ciò che l'autore stesso comunica a d'Annunzio per lettera: «In parte ho scritto Verres forgés per darvi un campione del modo di abbordare la materia d'Annunzio, vale a dire la *materia dello spirito*. Bella antitesi! Dice: il culto per il vostro genio, l'attaccamento a voi mi fanno da custodi vigili.» Lo scrittore è protagonista alla pari dell'artista, grazie alle sottili analogie avanzate da Montesquiou tra i vasi di vetro esposti e l'arciorgano dalle canne in vetro costruito dal vetraio veneziano Dardi Seguso della favola raccontata in *Il Fuoco*.

In testa, come epigrafe, «Passiamo su le rovine d'una selva di vetro canoro», la frase rivolta da Stelio Effrena alla Foscarina nel momento in cui la loro gondola passa dove era un tempo l'isoletta Temòdia, luogo in cui sorse il grandioso arciorgano dalle canne di vetro, e l'*incipit* richiama direttamente il significato simbolico di quella leggenda: «Vi ricordate del mito gigantesco e sublime con cui Stelio Effrena, nelle ultime pagine del Fuoco, si incarica di fare capire alla sua amica, il dovere reciproco di riprendersi le loro passioni, per ridarsi all'opera del resto nobilmente condivisa?». In *Il fuoco* quel «mito» occupa parecchie pagine, Montesquiou lo riassume diligentemente, ma naturalmente è preferibile andare a rileggere l'originale (d'Annunzio 1967, 271-80), perché quel racconto è un eccezionale coacervo di motivi e immagini poetiche e plastiche che appartengono al simbolismo. Intanto il significato generale: quella di Dardi Seguso e del fallimento della sua impresa non è la storia di un successo artistico, è piuttosto

9 R. de Montesquiou, *Tetês d'expression*. Paris, 1912, XI. *Les verres forgés*, da cui sono tratti i brani citati più avanti, tradotti in italiano da chi scrive.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

un racconto ammonitore del rischio della creazione artistica in generale, di cui è simbolo il filo scarlatto che il vetraio si lega attorno al collo premonizione della pena della decapitazione che gli verrà inflitta (Otey 2010). Consequenziale, il motivo della 'donna fatale' distruttrice che porta l'uomo alla morte, e ancora i quattro elementi, fuoco, acqua, terra che si completano con l'intervento risolutivo dell'aria, il venticello Ornitio umanizzato: addormentato come un fanciullo accompagnato dalle rondini, si nutre di polline e sale, stabilisce un rapporto d'amore con Dardi. C'è poi il tema della capigliatura e quello, cruciale, della testa tagliata, col richiamo a Orfeo e l'inquietante premonizione del filo rosso attorno al collo, portata via in volo da Ornitio e inghiottita dal mistero: «La testa di Dardi dove sia nessun lo sa».

Alla fine del suo appassionato *remake* del racconto su Dardi Seguso Montesquiou introduce delle analogie con luoghi e creazioni letterarie francesi, paragona l'isoletta lagunare scomparsa a Ys, la mitica città sommersa sulle coste della Bretagna nella baia di Duarnenez sull'oceano Atlantico, leggenda bretone di origini celtiche, e cita il romanzo di George Sand *Leila* (1833): «E la gondola stellata di un mazzo di giunchiglie, scivola silenziosamente su ciò che fu Temòdia, un po' simile alla nostra città di Ys. '*Mettete la vostra arpa sulla finestra, il vento la suonerà meglio di voi*', diceva, non senza grazia e con malizia, al suo Stenio la Lelia di George Sand. Quanto più poeticamente lo Stelio del Fuoco lancia, alla sua Perdita, queste parole divine 'Non aspirano forse a diventare musica, queste linee infinite del silenzio?'» (171).

Ed ecco finalmente l'*hic et nunc* restituito dalle sue parole:

> Queste nobili immagini mi venivano nello spirito visitando con l'Immaginifico in persona, diciamo Gabriele d'Annunzio, la Retrospettiva di Emile Gallé allestita al Musèe Galliera da delle settimane. È che una similitudine mi era apparsa, tra le vetrine di vetri e di sogni esposte là, e le canne, alcune grandi come alberi, altre grosse come feti, della prodigiosa Temòdia, e che io avevo voluto sottoporre al giudizio dell'illustre Effrena questo accostamento eroico. Senza dubbio non gli dispiacque, perché io ho da qualche tempo osservato quanto può esservi di approvazione nel suo silenzio che diventa allora l'indice del raccoglimento. I suoi occhi in cui lo sguardo si aggrotta prima di brillare, si posarono sui fianchi lisci o opachi, le pareti ruvide o lisce dei vasi slanciati o tarchiati lungo i quali corrono, scivolano, si arrampicano, si allungano, si annodano mescolati a testi che li commentavano glicini, papaveri, passiflore, asteri, dielitre, iris, orchidee, salvie, spighe, aghi di pini, monete di papa [erba lunaria], colchici, violette, zucche, bambus, alghe, su cui si arrampicano chiocciole, palpitano libellule, farfalle e vespertiliani, saltano grilli e ranocchi, planano o si posano le rondini di Ornitio, frettolose e con la coda for-

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

> cuta. E nella pasta del vetro malleabile, è corsa talvolta una vena rossa, simile al filo d'incarnato, che ricorda il dovere di trionfare o la necessità di morire. (Montesquiou 1912, 173)

Che cosa fa la letteratura delle arti decorative? Cosa fanno le arti decorative per la letteratura? Gli interrogativi preliminari posti da Cyril Barde a proposito di Proust e con i relativi, complessi assi problematici e piste critiche, nel nostro caso trovano risposte nella osservazione di Tillier: in *Les verres forgés* Montesquiou poetizza e riscrive le opere di Gallé, si appropria dei suoi vasi (Barde 2014) e mira a fonderne (o confonderne) i caratteri con le immaginose invenzioni della favola di Dardi Seguso. E per d'Annunzio applicare a quei vetri l'attributo che apparteneva al ferro *forgé* fu un'associazione verbale immediata, giusta per autentiche opere d'arte dalla complessa lavorazione assimilabili alla scultura.

Montesquiou prosegue con notizie su Gallé e la sua storia professionale, in cui aveva avuto una parte importante: aveva cercato di stabilizzarne la reputazione introducendolo nell'alta società e aveva partecipato alla promozione delle opere dando loro una diffusione letteraria (Bertrand 1996, 192-3). Poi torna alla sua idea di una analogia tra una delle più affascinanti invenzioni letterarie di d'Annunzio e i vetri di Gallé:

> Sì, l'immensa vetrina che guarnisce il muro della galleria consacrata alla retrospettiva si innalza davvero come la Temòdia del cristallo di Francia. I *verres forgés* che la occupano secondo la bella espressione con cui M. d'Annunzio li consacra, e che io gli prendo in prestito, ne occupano il fondo, ne guarniscono le pareti, ne disseminano le mensole coi loro slanci armoniosi, con le loro curve eleganti con le loro incisioni inverosimili e innumerevoli i loro modelli fiabeschi e festosi?; in cui gigli ricadono, conchiglie si incrostano tra mille calici rovesciati e schiusi che evocano l'abbigliamento degli Elfi shakespeariani, servitori e compagni di Titania nel Sogno di una notte d'estate. E l'autore del *Sogno del mattino di primavera*, nella via che porta un nome del suo paese, tra il flusso della Ville-Lumière, ascolta silenziosamente le canne della nostra Temòdia, *forgés*, scolpite dal maestro di Nancy, riportargli col ricordo di Foscarina, la memoria di Perdilanza, delle quali le due capigliature sciolte traspariscono nelle coppe iridate e nei calici *fumés*, che, lo vedo bene, rappresentano ai suoi occhi, dopo averle raffigurate per i miei sguardi, le canne [dell'organo] del sogno maestoso corrispondenti alla corda del suo spirito, agli occhi della sua follia e della sua ragione, ai tocchi della sua anima.

D'Annunzio dovette essere lusingato della evocazione, contento di sentire richiamata in vita la favola di Dardi Seguso e della sovruma-

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

na impresa di costruire l'arciorgano dalle canne di vetro, del vento Ornitio con la corte di rondini, che era per lui un 'oggetto di affezione'. Associato alla nuova passione per il volo, in *Forse che sì forse che no* aveva reintrodotto il venticello Ornitio collegato al vetro muranese. I due amanti Paolo Tarsis e Isabella Inghirami librati in volo sulla terra toscana,[10] ricordano la deliziosa favola salmastra di Gabriele d'Annunzio nel *Fuoco*: «Ornitio seguito dalle rondini porta via la testa di Dardi Seguso [...] Lei parlava all'ombra del suo cappello bianco, tessuto d'una paglia fine trasparente e un poco rigida come il vetro filato di Murano, munito di due grandi ali bianche tolte all'airone maggiore» (2013, 228). «Ornitio giovanissimo vento condottiero di uccelli migratori in favola di Dardi Seguso» è evocato nel *Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire* (1935), tentativo autobiografico.

L'analogia suggerita da Montesquiou tra i vasi di Gallé – pensiamo ai vasi 'tubolari', ai «Vases de Tristesse» **[figg. 5-6]**[11] – e i lavori dei vetrai muranesi trovava un terreno favorevole in d'Annunzio che alla ammirazione per quei manufatti univa la conoscenza erudita sull'argomento[12] alla base della stesura del racconto in *Il fuoco* della passeggiata di Stelio e Foscarina nelle Fondamenta dei Vetrai, a Murano con la visita alla Fornace in attività, il vetraio Seguso, il «vaso eletto» regalato a Foscarina «simile nel suo orlo violetto alle meduse che vagano sui mari...» e la rottura del calice: «Il vetro s'infranse nella sua mano convulsa, la ferì, cadde ai suoi piedi in frantumi».[13]

Anche Montesquiou aveva un pregresso vetrario. In settembre 1888, poco prima dell'incontro con Gallé, aveva fatto un viaggio a Venezia che voleva essere un omaggio a Whistler, l'artista che amava, che lo avrebbe magnificamente ritratto **[fig. 7]**, che a Venezia aveva vissuto e lavorato a lungo.[14] Aveva composto dei versi ispirati da vetri muranesi e in *Vetri* paragona la natura fragile del vetro a quella dell'esistenza umana e comincia col descrivere il vetraio che soffia la *bulle* di vetro

10 Il 12 settembre 1909 sorvola Montichiari con Glenn Curtiss e Mario Calderara. Il mito della velocità e della macchina entra nella struttura di *Forse che si forse che no*, romanzo composto a Bocca d'Arno a Villa Peratoner nel 1909, in cui il protagonista Paolo Tarsis è uno sportivo, un aviatore, ha tutti tratti del Superuomo, come scrive Salinari (1969, 97-8), dalla volontà di potenza al dissidio tra l'ambizione e l'amore per Isabella.

11 Per questo genere di vetri simbolisti e per una informazione complessiva sull'artista si rimanda alla monografia di Garner 1977.

12 Sull'argomento Damerini 1943; Giacon 2009, 66 ss.

13 De Lorenzo 2007, considera il calice un oggetto dalla bellezza di gusto modernista simbolo di raffinatezza artigianale e lo porta ad esempio della affinità di d'Annunzio col Liberty.

14 In settembre 1879 Whistler si recò a Venezia per eseguire 12 acqueforti commissionate dalla Fine Art Society; vi restò fino a novembre 1880 e realizzò un gran numero di pastelli e incisioni.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Figura 5 Emile Gallé, vaso 'tube' in vetro stampato inciso coi versi di Victor Hugo «O forêts, ciel pur, Ombre des grandes chênes...». 1890. Sotheby (in Garner, *Emile Gallé*, 1977, 43)

Figura 6 Emile Gallé, *Vase de Tristesse*. Vetro a doppio strato bruno-nero, inciso *à la roue* con lepidottero e coleottero longicorne, sotto la base nera martellata due versi di Shakespeare da *Sogno di una notte d'estate*

> Ces verres que l'on file
> Près de l'*île aux Tombeaux*
> […] ce menu monde
> Que naître on vit
> […] des dauphines et de cygnes
> Aux torsions insignes
> Et les plus folles lignes
> Et les plus molles poses […].

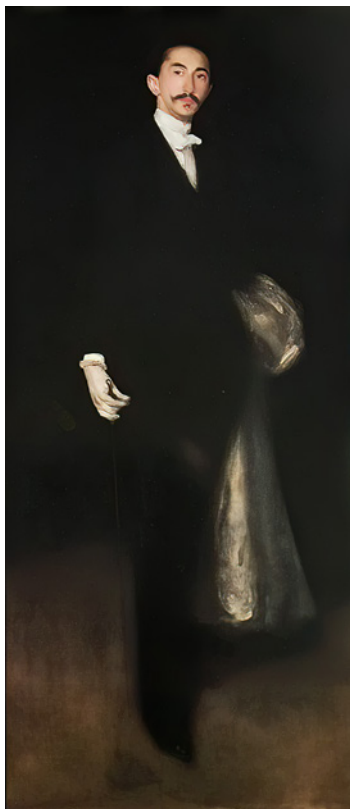
L'altra, *Siffleur* Dédicace I, del gruppo *A James Mac Neil Whistler Gondoles Venise sept. 1888*, recita:

> Mon vers est un verre
> De Venise, aussi;
> Je viens de la faire
> Et, sur place, ici. J'enfle et je le gonfle en forme de fleur
> le four du ciel ronfle
> Le vent est souffleur
> […] Le nom de Whistler.[15]

Ma vale di più, in chiusura, l'immaginifica analogia di d'Annunzio tra il vetraio e il poeta contenuta nel *Libro segreto*: «Il vetraio sta davan-

15 Bertrand 1996, 1: 178. Le composizioni poetiche *Verres* e *Siffleur* sono in Montesquiou 1895, XI, 283, 309-11.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Figura 7
James McNeill Whistler (1834-1903), *Arrangement in Black and Gold: Robert, Comte de Montesquiou-Fezensac*. 1891-94. Olio, 205,7 × 88 cm. The Frick Collection, New York

ti all'ara fiammeggiante; e il suo soffio fa del vetro una forma leggera ed espressiva come la parola giusta» (Gibellini 2010, 360).

4 D'Annunzio e i batik di Agathe Wegerif-Gravestein

L'uso di d'Annunzio delle arti decorative nell'opera letteraria, e di conseguenza l'incidenza delle arti decorative nella scrittura, risale a *Il piacere*, ma se l'attenzione si concentra sull'area modernista europea il campo è molto ridotto ed è forse un unicum, per questo ancora di più significativo, l'interesse per i batik di un raffinato e rigoroso stile Art Nouveau di Agathe Wegerif-Gravestein.

Negli anni che precedono di poco la partenza per la Francia, trascorsi prevalentemente in Toscana, abbastanza produttivi, con punto di arrivo il romanzo *Forse che sì forse che no*, pubblicato nel 1910, le relazioni di d'Annunzio con artisti stranieri sembrano proprio ridursi a un paio: la conoscenza di Romaine Brooks su cui tanto si è

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 101-122
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

scritto, e per l'appunto l'incontro con la Wegerif-Gravestein, designer olandese, creatrice di tessuti batik utilizzati nell'arredamento, nella moda e in oggetti d'uso, che d'Annunzio introduce in suoi scritti, con riferimento sia alla scenografia, ora che il teatro ha un posto preminente nel suo lavoro, che in un genere di *interieur* rispondente alla sensibilità moderna.

I biografi, Antona Traversa e Gatti per primi, annoverano Agathe Wegerif-Gravestein **[fig. 8]** tra le donne con cui d'Annunzio ebbe una relazione amorosa nel periodo tra la fine drammatica del legame con Giuseppina Mancini (Giusini) e l'avvio del rapporto con la contessa Natalia Victor de Goloubeff (Donatella Cross): il 7 ottobre 1908 d'Annunzio aveva avuto «consolazioni» dalla signora Agathe Wegerif Gravestein una artista svedese [sic] che gli era piaciuta perché gli aveva ricordato la contessa di Rudinì, e con la quale restò in buoni rapporti per qualche tempo, scrive Gatti, e in nota riferisce che Pierre Pascal mette in dubbio quella relazione, di cui, a differenza di *tutte* le altre, non si trova traccia in *Solus ad solam* (1908) e in carte dell'archivio. Ma, replica, questo non significa che non sia avvenuta perché potrebbero esserci lacune nelle carte (Gatti 1951, 243; Pascal 1947, cit. in Gatti 1951, 243). Comunque le cose siano andate nel privato, d'Annunzio la conobbe,[16] e negli scritti in cui la cita la definisce un'«amica».

Non si hanno notizie della presenza della Wegerif in Italia e di dove d'Annunzio l'abbia conosciuta. La data del loro incontro fornita da Gatti, 7 ottobre 1908, porta al periodo in cui lo scrittore viveva a Firenze e anche il fatto che l'articolo di Sapori su di lei sia uscito sul periodico *Vita d'Arte* pubblicato a Siena, città dove il giovane studiava, e vi sia tra le illustrazioni un ritratto della Wegerif, una statuetta dello scultore senese Fulvio Corsini **[fig. 9]** (Sapori 1911, 123), fa pensare ad una presenza di lei in area toscana, col supporto della indicazione di Andreoli che la annovera tra le gentildonne che vivono a Firenze e suscitano la gelosia di Giusini (Andreoli 2000, 436).

Nel periodo in cui l'insoddisfazione per gli allestimenti teatrali dei suoi drammi (da *La città morta* a *La Nave*, a *Fedra*) lo spinge a informarsi sulle nuove proposte europee di rinnovamento della scena ed è curioso delle ricerche sul teatro del colore condotte dall'amico Achille Ricciardi (Sulmona 1884-Roma 1928) scrittore e teorico del teatro, dal 1906, in una intervista al *Corriere della Sera* del 9 aprile 1909, immagina una messa in scena – Giovanni Isgrò la definisce una «ispirazione artistica» – in cui sono protagoniste le creazioni della Wegerif:

16 Il suo nome è compreso in un elenco di indirizzi in AT 1908-09-10, 174: «Mme Agathe Wegerif Gravestein – Batik Ateliers Apeldoorn Holland» (Niva Lorenzini, nota a d'Annunzio 2013).

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Figura 8
Fotografia di Agathe Wegerif Gravestein

Ho pensata un'opera di passioni libere e forti di pura fiamma, che si svolge davanti ad altissime tende d'un colore profondo. Per ottenere questo colore molto mi gioverà una signora olandese amica mia che ha trovato il modo di dare alle stoffe i bei colori dei vecchi velluti rossi o verdi di Venezia, di Genova e di Lucca. Distenderò una vastità enorme intorno agli interpreti. Essi si muoveranno davanti ad uno scenario di un color solo, alto 14 o 15 metri. Nella parte superiore di esso correrà un fregio che ripeterà a intervalli eguali, obbedendo alla legge musicale delle pause, lo stesso motivo decorativo. Questi segni armoniosi indurranno, ripetendosi nel pubblico, una suggestione pari a quella dell'orchestra. Tornerà insomma alle scene spoglie e semplici, come usavano del resto, ai tempi di Shakespeare, aggiungendo ad esse questo elemento nuovo, questa specie di ritmo grafico che avrà per gli spiriti un valore musicale. Il pubblico non sarà più distratto dai piccoli particolari

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Figura 9
Fulvio Corsini, Agathe Wegerif-Gravestein, statuetta (in *Vita d’Arte*, 1911, 123)

> della scena e il poeta potrà esprimere la passione dei suoi personaggi in forme nude elementari e ardenti. (Isgrò 2017)

Sulla proposta e sulla identità della signora olandese amica dà dei chiarimenti Ricciardi in *Il Teatro del colore*,[17] libro dedicato a d’Annunzio. Racconta che la semplicità ideale di Harley Granville Barker nella messa in scena di *The Winter’s Tale* di Shakespeare nel 1912 al Teatro Savoy di Londra gli aveva ricordato il «progetto di scenario accarezzato da d’Annunzio» e spiega che con la frase «una mia ami-

17 Ricciardi 1919, 48-9. D’Annunzio è stato «per me una lampada magica, la magnifica lampada dello Spirito, che colorava tutte le mie speranze», il «Maestro» che lo ha incitato a raccogliere e pubblicare le sue note sparse di tanti anni, scrive Ricciardi nella Prefazione.

Archivio d’Annunzio
7, 2020, 101-122
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

ca, diceva, ha trovato il modo di dare alle stoffe i bei colori dei vecchi velluti rossi e verdi di Venezia e di Lucca. Distendendone una vastità enorme intorno agli interpreti essi si muoveranno entro una scena di colore», il poeta si riferiva all'arte giavanese del Batik perfezionata da Agathe Wegerif-Gravestein; alla creazione di stoffe cangianti secondo la luce, percorrenti una meravigliosa gamma di tinte dagli arancioni più cupi ai gialli matti, dai paonazzi ai rossi accesi. Incantesimi di disegni e di colori, tesi tra due infiniti: il mondo invisibile ed il sogno del poeta». Non vi furono applicazioni di quella idea; sarà poco più avanti l'incontro a Parigi con Leon Bakst a dare le risposte giuste per la messa in scena dei suoi drammi.

Ha naturalmente un maggiore impatto e una ricaduta tutta a vantaggio della Wegerif-Gravestein, l'inclusione del suo nome in *Forse che sì forse che no*, romanzo composto nell'estate 1909 a Bocca d'Arno a villa Peratoner, in cui è dominante il tema del volo e della velocità meccanica, cui si adattano i segni del gusto moderno nell'arredamento e nella moda: la «sciarpa tipica di Fortuny» indossata da Isabella Inghirami, la protagonista femminile ispirata a Giusini e la descrizione dettagliata di un ambiente:

> Era tutta chiara e gaia, in quel pomeriggio di Marzo, la stanza ove Simonetta Cesi le aveva radunate a prendere il tè per la festa del suo nome. Era parata con quelle tappezzerie d'Olanda, in velluto di lino, ove l'arte di Agata Wegerif imita la varietà dei marmi venati e vergolati come i broccatelli i cipollini i pavonazzetti, e sopra vi compone con le vecchie figure geometriche novissimi ritmi di fregi. Ovunque, sui mobili di lacca precisi e nervuti, le rose i garofani i giacinti le orchidee sorgevano da snelli vasi di maiolica ricchi di colature intense come smalti. E, in quell'acuta armonia moderna, le piccole sfingi nubili avevano una grazia di gatte che sieno per diventare tigri, una dolcezza di giovini fiere pronte a ruzzare e a graffiare, una golosità di tutto nelle bocche zuccherine che parlavano della passione selvaggia. (1910, 377)

D'Annunzio ha un ruolo consolidato di indicatore di tendenze ed è lui, direttamente o attraverso *Forse che si forse che no*, a dare l'*input* all'articolo uscito a breve distanza dalla pubblicazione del romanzo (1910), di Francesco Sapori, allora ventunenne studente a Siena agli esordi nella critica d'arte, «L'arte del 'Batik'. Agata Wegerif Gravestein», in *Vita d'Arte*, aprile 1911, illustrato da numerose opere: portiere, divani e poltrone rivestiti di stoffe batik, cuscini, rilegature, borsette (Sapori 1911, 113-26).

Agathe Wegerif-Gravestein, nata nel 1867 a Vlissingen (Flessinga), in Zelanda, faceva parte delle figure di punta dell'Art Nouveau in Olanda, dove il modernismo si esprimeva con uno stile originale, lineare, bidimensionale, semplice e funzionale, derivato dalle

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Arts&Crafts inglesi. L'orientalismo poi si manifestava con la ripresa e la rinascita dell'antica tecnica del batik originaria di Giava[18] promossa da alcuni artisti, Dijsselhof, Leon Cachet e soprattutto Jan Thorn Prikker, capofila del simbolismo in Olanda con Toorop e collaboratore di Henry Van de Velde, che aveva contribuito coi suoi disegni a immettere i batik nell'area del tessuto moderno. Agathe aveva imparato da lui dimostrando talento nel disegno e capacità di applicazione e realizzazione nella produzione del suo laboratorio di Apeldoorn e nelle tappezzerie per i mobili progettati dal marito, l'architetto Chris Wegerif **[fig. 10, 10 bis]**. Suoi lavori si erano visti in Italia, alla Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902, sezione olandese, e per la Regina Madre Margherita aveva eseguito un canapè con rivestimento batik su velluto di seta **[fig. 11]**.[19]

La materia, il tessuto, con la colorazione e disegni nei quali rivivevano i segni misteriosi e magici di un'arte primitiva in un tipo di astrazione lineare libera e nello stesso tempo controllata, si caricava di una «poesia misteriosa». Sta in questo il fascino delle creazioni della Wegerif, e non è senza importanza dedicare attenzione a uno stile che in maniera diversa e in parte affine alla Secessione – siamo al tempo della Esposizione internazionale d'arte, Roma 1911, che corrisponde alla fase acuta di ricettività di Klimt – propone un'astrazione di matrice simbolista, capace perciò di contenere la magia e la carica poetica che si riconoscevano a segni appartenenti a un linguaggio ancestrale.

Vanno bene le definizioni applicate dall'entusiasta dannunziano Francesco Sapori alla Wegerif: colei che ha trapiantato «un'arte di malìa antica» in una «terra civile», ed è perfetta l'esegesi dei suoi disegni impressi sulle stoffe:

> Una rete sottile di venature che percorrono in vario senso la pezza e la fanno somigliare a una lastra di marmo cui riscaldi e ravvivi una vellutata morbidità. [...] Le linee rameggiano bizzarre [...] si distanziano a formare un rettangolo imperfetto, si rincontrano e si tagliano in parti diseguali [...] ora appena visibili come orme di cretti in una parete, or dure e scure [...], si aggrovigliano in una trama incoerente che sembra di fili in una matassa scompigliata. [...] Questo perpetuo guizzare di venature marmoree apre la fantasia ed incatena lo sguardo, non stanca mai. Si direbbe che la

18 Nell'articolo di Sapori sono esposti i principi elementari del procedimento del batik, un lavoro «di laboriosa pazienza e accortezza» che richiede tempo e costi. Batik parola giavanese usata nelle isole dell'arcipelago indiano. Incidere, scalfire o disegnare con uno strumento a punta, indica la maniera di ornare le vesti attività ereditaria delle donne giavanesi riservate a dame di censo e nobiltà.

19 Il canapè è riprodotto in *Deutsche Kunst und Dekoration*, 19, 1906-7, 136. Sulla partecipazione alla esposizione del 1902: Bossaglia, Godoli, Rosci 1994, 496, 527, 692.

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 101-122
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

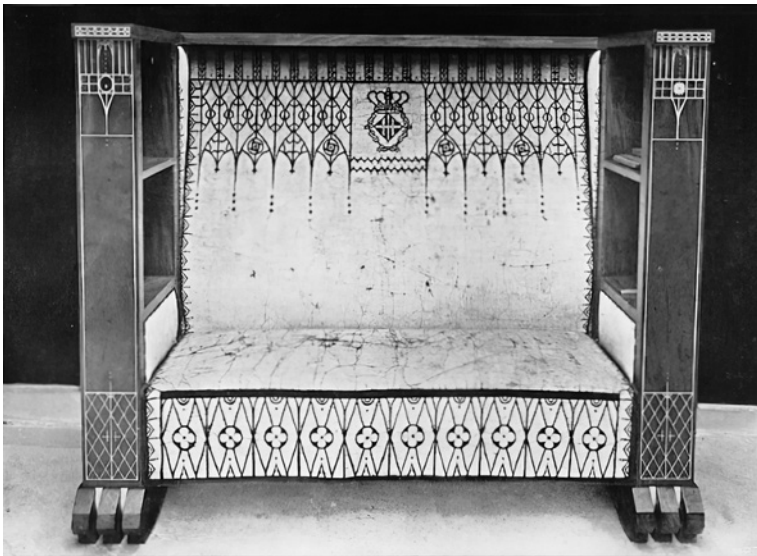



Figura 10ab Chris e Agathe Wegerif, «Sofà con batik per camera da pranzo», e «Mobile-Divano ricoperto di batik» (in *Innen Dekoration Zeitschriftenband*, 1904, febbraio, 55)

Figura 11 Agathe Wegerif-Gravenstein, Canapé con rivestimento batik su velluto di seta realizzato per la Regina Margherita (in *Deutsche Kunst und Dekoration*, Band XIX, ottobre 1906-marzo 1907, 136)

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

> donna abbia voluto comunicare ai velluti la sua instabilità, la sua brama di nuovo. [...] Si ispira a motivi barbareschi, a segni mistici [...]. (Sapori 1911, 123-5)

È consequenziale la progressione dalle frasi «arte così ammaliante» di cui intendere «l'occulto linguaggio chimerico» alla prosa di d'Annunzio col brano estrapolato da *Forse che sì forse che no*, per concludere con l'immersione in un *interieur* creato dalla Wegerif: «Alcuni esemplari di 'batik' confezionati ad Apeldoorn mi stanno davanti; la stanza in cui scrivo ne è tutta vivificata; un aspetto inconsueto ne deriva ad ogni cosa», tappezzeria, divano, cuscini, coperte di lino, «un portabiglietti con due ali occhiute di un uccello immaginario, unite da una sottil membrana, strane avvincenti come un sonetto Baudelaire». In quell'arte Sapori legge qualche cosa di innaturale, l'occhio della fata e la mano della maga, un potere ignoto, «davanti al quale il giudizio del critico cede al volo del poeta» (Sapori 1911, 125-6).

Bibliografia

Andreoli, A. (2000). *Il vivere inimitabile: Vita di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Mondadori.
Barde, C. (2014). «Le mineur retrouvé. Les arts décoratifs dans le monde de Proust». *Acta fabula*, 15(2). `https://www.fabula.org/revue/document8460.php`.
Bertrand, A. (1996). *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*. 2 voll. Genève: Droz.
Bossaglia, R.; Quesada, M. (a cura di) (1988). *D'Annunzio e la promozione delle Arti = Catalogo della mostra* (Gardone Riviera, 1988). Milano; Roma: Arnoldo Mondadori-De Luca.
Bossaglia, R.; Godoli, E.; Rosci, M. (1994). *Torino 1902: le arti decorative internazionali del nuovo secolo*. Milano: Fabbri.
Castelli, A. (a cura di) (1913). *D'Annunzio, Gabriele: Pagine disperse: cronache mondane, letteratura, arte*. Roma: B. Lux.
Cocles, A. (1935). *Angelo Cocles, Cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire (Libro segreto)*. Mondadori: Verona, 1935.
D'Annunzio, G. (1910). *Forse che si forse che no*. Libro III. Milano: Treves.
D'Annunzio, G. (1967). *Il Fuoco*. Milano: Arnoldo Mondadori.
D'Annunzio, G. (2013). *Forse che si forse che no*. Note e commenti di N. Lorenzini. e-Meridiani Mondadori.
Damerini, G. (1943). *D'Annunzio e Venezia*. Milano: Mondadori.
De Lorenzo, P. (2007). «Riflessi d'arte figurativa nel *Fuoco* di d'Annunzio». *Annali Online di Ferrara. Lettere*, 2, 91-146.
Garner, P. (1977). *Emile Gallé*. Milano: Electa.
Gatti, G. (1951). *Le donne nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio*. Modena: Guanda.
Giacon, M.R. (2009). *I voli dell'arcangelo: Studi su D'Annunzio, Venezia e altro*. Piombino: Associazione culturale Il Foglio.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Gibellini, P. (a cura di) (2010). *D’Annunzio, Gabriele: Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele D’Annunzio tentato di morire*. Milano: BUR.

Gibhardt, B.R.; Ramos, J. (éds) (2013). *Marcel Proust et les arts décoratifs: poétique, matérialité, histoire = Actes du colloque “Arts décoratifs et poésie: artistes, écrivains et esthètes autour de Marcel Proust”* (Paris, 9-11 février 2012). Paris: Classiques Garnier.

Fugazza, S. (a cura di) (1986). *Gabriele D’Annunzio: Pagine sull’arte*. Introduzione di Pietro Gibellini. Milano: Electa.

Isgrò, G. (2017). «D’Annunzio et la mise en scène. La rivoluzione teatrale di D’Annunzio». *Dialoghi Mediterranei*, 27. `http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-rivoluzione-teatrale-di-gabriele-dannunzio/`.

Mariano, E. (a cura di) (1976). *D’Annunzio e il simbolismo europeo = Atti del Convegno di studio* (Gardone Riviera, 14-16 settembre 1973). Milano: Il Saggiatore.

Montera, P. de; Tosi, G. (1972). *D’Annunzio, Montesquiou, Matilde Serao: documents inédits: 10 hors-texte*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.

Montera, P. de (1976). «Gabriele d’Annunzio, Romaine Brooks et Natalie Barney». Mariano 1976, 383-99.

Montesquiou, R. de (1895). *Le Parcours du rêve au souvenir.* Paris: Charpentier et Fasquelle.

Montesquiou, R. de (1912). *Têtes d’expression*. Paris: Émile-Paul

Nicodemi, G. (1924). «La Mostra del ritratto femminile contemporaneo nella Villa Reale di Monza». *Emporium*,59, 354, 393-403.

Otey, J. (2010). «D’annunzio, Eros and the Modern Artist: Tragedy and Tragic Criticism Reconsiderd». *MLN 125*, 1, 169-94.

Pascal, P. (1947). *Le livre secret de Gabriele D’Annunzio e de Donatella Cross (1908-1926)*. Padova: Il pellicano;

Pepall, R. (1985). «‘Cette enchanteresse matière’: le symbolisme et les arts décoratifs». *Paradis Perdus: l’Europe symboliste. Exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal* (8 juin-15 octobre 1995). Montreal-Paris: Musée des beaux-arts-Flammarion, 406-16.

Rheinhardt, E.A. [1931] (2015). *Eleonora Duse*. Roma: Lit.

Ricciardi, A. (1919). *Il teatro del colore. Estetica del dopoguerra*. Milano: Facchi;

Salinari, C. [1960] (1969). *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Milano: Feltrinelli.

Sapori, F. (1911). «L’arte del “Batik”, Agata Wegerif Gravestein». *Vita d’arte*, 40, 113-26.

Scotoni, S. (1981). *D’Annunzio e l’arte contemporanea*. Firenze: S.P.E.S.;

Secrest, M. (1974). *Between me and life: a biography of Romaine Brooks*. Garden City; New York: Doubleday.

Tamassia Mazzarotto, B. (1949). *Le arti figurative nell’arte di Gabriele d’Annunzio*. Milano: F.lli Bocca.

Terza Esposizione d’Arte della città di Venezia 1899 = Catalogo illustrato. Venezia: Ferrari, 1899.

Tillier, B. (2014). «Montesquiou et ‘les verres forgés’ de Gallé». Gibhardt-Ramos 2013.

Zabel, E. (2015). «L’arte teatrale italiana in Germania. Eleonora Duse. Prima impressione. La Signora dalle camelie, 1893». *Acting Archives Review. Rivista di studi sull’attore e la recitazione*, 10, 183-206.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Archivio d'Annunzio
Vol. 7 – Num. 1– Ottobre 2020

Cabiria, opera d'arte autonoma

Carlo Santoli
Università degli Studi di Salerno, Italia

Abstract *Cabiria* is 'an autonomous work of art', between aesthetical and stylistic peculiarities. In order to legitimately recognise these specificities, we should not exalt the high level of the technical cleverness mixed with 'tricks' or mechanisms of technological artificiality. On the contrary, we should – first and foremost – be aware of the identity of the movie, expression of the figurative art which combines painting, sculpture, architecture, theatre and cinematograph, constitutive nucleus of a poetics of the marvellous, created by d'Annunzio's fervid fantasy and by the director Pastrone, invention – though in a real historical context – precise as regards the chronological limits, of forms, visible signs, allegories and symbols of the Jungian 'collective subconscious'. Visions of a tangible reality, concrete, recovered by the truth, but raised to the realm of dream, in the oneiric atmosphere of the unreal, conquer the human sensibility. It is like the idea by de Chirico, who thinks the picture as a mental theatre, stage and ideal container of a moving drama that conveys the familiarity of the represented environment with figurative clarity. Thus, the work of the master-director-demiurge becomes an organic solution of all the arts between innovation and modernity.

Keywords Cabiria. d'Annunzio. Pastrone. Cinema. Innovation. Modernity.

Peer review

Submitted 2020-06-15
Accepted 2020-06-21
Published 2020-10-22

Open access

Citation Santoli, C. (2020). "*Cabiria*, opera d'arte autonoma". *Archivio d'Annunzio*, 7, 123-134.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2020/01/007

1 Un nuovo linguaggio visivo

Se il cinematografo segna una svolta nell'ambito della messinscena, è innegabile che d'Annunzio vi contribuisca, creando «un nuovo stile nella drammaturgia cinematografica»,[1] realizzando con *Cabiria* il 'colosso' del genere filmico a sfondo storico. L'indicazione, tuttavia, si riferiva a un tipo di cinematografia italiana, che, estendendosi dall'inizio del Novecento fino alla Prima guerra mondiale, s'imponeva con la sua tendenza alla spettacolarità vistosa e stucchevole, in senso negativo: come espressione paradigmatica del facile successo riscuotibile presso il pubblico determinato dalla fusione di arte e industria.

Occorre subito precisare, tuttavia, che *Cabiria* fuoriesce dai «confini del cinema di consumo, del prodotto di serie» (Rondolino 1996, 167). Infatti, al pari della rappresentazione cinematografica di Feuillade, *Cabiria* non si uniforma alla cinematografia spettacolare, fino a costituirne l'esempio più eclatante e rappresentativo (181). *Quo vadis?* di Enrico Guazzoni, *Bruto*, *Agrippina*, *San Francesco*, *La Gerusalemme liberata*, *Marcantonio e Cleopatra*, *Caius Julius Caesar*, *Fabiola*, *Sacco di Roma*, *Messalina*[2] e altri riscossero uno strepitoso successo, perché ancorati all'effetto della fusione dell'abilità tecnica con la pseudocultura artistica e letteraria, che ben si fondeva, a sua volta, con «il gusto di un'epoca tra il *kitsch* e il mondano», invece, «Pastrone riuscì a fare della sua opera, *Cabiria*, la punta di diamante di una produzione cinematografica non certo indegna, e tecnicamente piuttosto pregevole».

E precisa meglio: «*Cabiria*, insomma divenne un 'caso', e fin d'allora se ne parlò come di un'opera eccezionale, tanto da oscurare le decine e decine di altri film che, a ben guardare, non avrebbero meritato un così subitaneo oblio» (182). In un periodo particolare (sono del 1913 *Ma l'Amore mio non muore* di Casarini e *Quo vadis?* di Guazzoni), il film assume il ruolo – e il merito insieme – di portare la cinematografia italiana al primo posto, proprio nel campo del genere dei film con sfondo storico. Il che avviene proprio quando è nata Hollywood e con essa il divismo delle prime star quali Mary Pickford in America e Francesca Bertini in Europa, grazie anche a quell'in-

Per le immagini, si ringrazia la dott.ssa Chiara Tavella, Università degli Studi di Torino, per la cortese disponibilità.

1 È un apprezzamento di Stephen Bush, in *Moving Picture World* del 6 giugno 1914, citato da Turconi 1963, 52. Cf. anche «La sublime nudità dello schermo cinematografico», in Andreoli 2001; Alovisio, Barbera 2006; Finocchiaro Chimirri 1986; Sorge 2010; Prono 2014.

2 Grazie al successo conseguito da questi film di spettacolarità, il cinema italiano degli anni Dieci assunse le gigantesche dimensioni di un'industria, che fece leva sul gusto del 'grandioso' attecchito sul pubblico di allora. Ma il 'grandioso' espresso da questi film non va confuso con il 'meraviglioso' e lo 'straordinario' promosso anche in quegli anni dalla poetica di d'Annunzio.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

dicazione dannunziana di superare il freddo e schematico convenzionalismo del cinema muto, a volte di vuoto cartone, di certe immagini magniloquenti e retoriche, in virtù della strada del «fantastico poeticizzante» (182).

È su questa strada che s'incentra il rapporto d'Annunzio-cinematografia, il quale non è, pertanto, «rapporto mancato» (Ciani 1999, 8), ma rapporto concreto, ricco, di tante illuminazioni, di tanti spunti, saturo di così valide e attuali prospettive culturali. Eppure non manca chi riconosce a *Cabiria* il merito di essere solo un'opera rappresentativa dell''Italianità', cioè di quel patrimonio di valori tradizionali, quali la virtù, il bene, il valore, la romanità, l'epicità drammatica dei grandi sentimenti e delle forti passioni, contrapposti al male, alla violenza bruta, alla cattiveria, alla malvagità umana, al buio, all'ombra del mondo dei moti inconsulti dell'animo, delle forze sotterranee e degli istinti più bestiali.

Non a caso, infatti, qualche critico ha voluto riconoscere nell'adozione di questo filone cinematografico, collaudato dal successo riscosso presso il grosso pubblico da altri analoghi film coevi, il motivo stesso, la chiave interpretativa, del successo riscosso da *Cabiria*. Occorre, invece, ridimensionare questa interpretazione, piuttosto superficiale, del successo dell'opera cinematografica. Occorre farlo alla luce di motivi diversi e ben più validi, più profondi, legati alla sfera dell''artisticità' che caratterizza l'originalità stilistica del film, risultato della collaborazione congiunta del regista Pastrone e di d'Annunzio, il cui contributo non fu certo secondario.

2 Il valore estetico di *Cabiria*

Il motivo del successo non è la «confezione di un prodotto che unisse le esigenze dello spettacolo popolare a quelle della cultura mondana» (Rondolino 1996, 183), per cui la sola firma apposta alle didascalie letterarie sarebbe bastata a garantire «al dramma una patente di nobiltà» (183), al fine di consentire al film il successo commerciale.

La verità è che la ragione del successo di *Cabiria* risiede proprio – come s'è detto – nella sua artisticità, nella sua poesia, nel suo stile, nei suoi valori estetici. E perché questi vengano legittimamente riconosciuti, non bisogna esaltare l'altro grado di applicazione tecnica cinematografica. Quando Rondolino sostiene che i pregi del film consistono essenzialmente «nel gusto preciso per lo spettacolo e in un livello tecnico notevolissimo, fra i più alti allora raggiunti» e che «Pastrone riuscì a fare un capolavoro anche per l'aiuto di un eccellente tecnico cinematografico quale Segundo de Chomón» (182), esprime una erronea valutazione limitativa, ritenendo che questi pregi riguardanti i mezzi espressivi siano gli unici o i fondamentali motivi di qualità del film. Rondolino incorre nel rischio comune

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

a tanti critici, che, per osannare alle novità rivoluzionarie apportate dalla cinematografia nei primi decenni del secolo, trascura ciò che più conta, cioè gli altri aspetti del linguaggio figurativo, soffermandosi troppo sull'originalità delle 'trovate', degli 'artifici', della nuova tecnica espressiva.

Potremmo dire con Ragghianti che Pastrone adotta «una forma, risorgente per il cinematografo, della solita vecchia estetica volgare: quella che cerca nella natura, e quindi in ciò che è mezzo, alla più alta potenza, la potenza stessa dell'arte» (Ragghianti 1952, 19). *Cabiria* ha un'individualità artistica, non da ascriversi a meccanismi di artificiosità tecnologica attribuibili invece solo ad altri film. Infatti:

> Che cosa può dire di un film l'analisi decomponente della sua materia (esempio: flou o sfocato, dissolvenze, ecc., effetti di illusione, sovrapposizione, ecc., il tutto considerato a esiti immediatamente psicologici, e relativi non all'autore, ma alla trama, al soggetto, al contesto narrativo); o peggio, la constatazione perseguita con una competenza da fisico – come ho veduto fare molte volte – dei procedimenti meccanici che sono stati necessari per arrivare a un determinato effetto? (20)

E ancora:

> D'altronde, la diversità dei mezzi non esiste forse anche per la scultura e la pittura, in questo senso? E chi s'è mai sognato che questo fatto possa legittimare la considerazione di qualità *a priori* diverse nelle due forme d'arte figurativa, data la diversità dei mezzi pratici che sono indotte a utilizzare? (20)

Per questa ragione, riguardo al cinematografo, e in specie riguardo a *Cabiria*, al fine di ben comprendere i motivi del successo e dell'artisticità, si devono innanzitutto tenere presente l'identità fondamentale, le peculiarità stilistiche ed estetiche di un'opera d'arte autonoma.

Non dobbiamo, perciò, «farci impressionare dall'apparente diversità […] di un film da un quadro: bisogna badare all'essenziale, che è appunto nel risultato artistico, e non negli astratti mezzi (il concreto risultato è tutt'uno col mezzo)» (20). D'Annunzio stesso, del resto, come dimostrano le dichiarazioni rilasciate nelle interviste giornalistiche, non ha mai confuso i 'mezzi' con i 'fini'. Quando pur tesseva sperticati elogi alle possibilità straordinarie e nuove che la macchina da presa del cinematografo apriva alla rappresentazione filmica delle sue opere, infatti, egli, senza equivoci ed in maniera rigorosa e decisa, ha sempre ribadito che il 'fine' era pur sempre quello, per lui insostituibile, del 'meraviglioso', dello 'straordinario', cioè quello che è stato, del resto, il fine stesso, il nucleo costitutivo, della sua poetica e della sua arte.

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 123-134
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

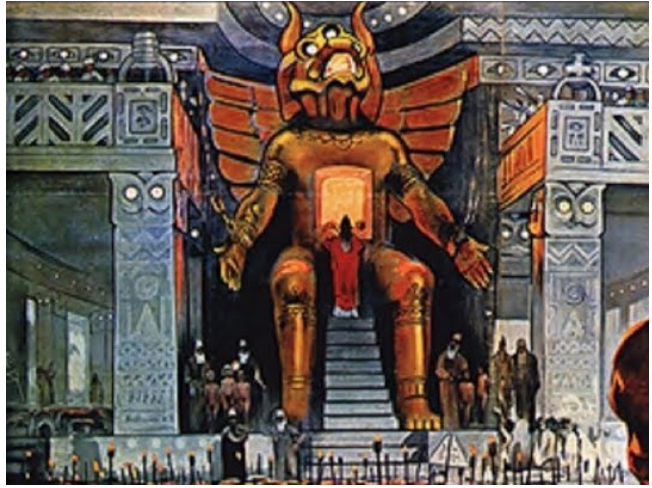



Figura 1
Il dio Moloch

Figura 2
Luigi Enrico Caldanzano. Manifesto per il film *Cabiria* (1914). Collezione Museo Nazionale del Cinema

Figura 3
Il tempio di Moloch

Il successo di *Cabiria*, pertanto, è il successo stesso del motivo del 'meraviglioso', tipicamente dannunziano. Il 'meraviglioso' in esso presente, come motivo dominante e come ultimo e irrinunciabile scopo della creazione artistica, è quell'atmosfera sospesa, con grande tensione emotiva, sulla realtà naturale, che conquista l'animo umano, conturbandolo; ma è soprattutto l'invenzione, pur in un contesto storico reale, preciso nei limiti cronologici, di azioni, in cui intervengono potenze sovrannaturali, misteriose allegorie e simboli persino dell''inconscio collettivo' di junghiana memoria. I 'mostri' (da *monstrum* che significa 'strano/notevole') creati dalla fervida fantasia del regista e del letterato si fanno credibili, proprio perché il loro universo poetico è costituito, secondo il retaggio della tradizione mitologica, da 'forme-segni' visibili, tangibili, dalle allegorie dei precetti morali dell'uomo di tutti i tempi (personificazioni del Bene, del Male,

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

del Buono, del Cattivo, della Ragione, dell'Istinto, e così via) e delle regole comportamentali.

Anche in *Cabiria*, il mito, pertanto, in cui prendono forma quei 'segni' e quelle 'allegorie', costituisce il substrato di ogni credenza fideistica, a cui non a caso si inchinano (come emblematicamente si osserva nelle figure 1-3) gli uomini semplici del popolo, il quale, in ultima analisi, è l'unico e vero destinatario del messaggio dannunziano. In questo senso, sia nell'aspetto fisico di animale strano, mostruoso e meraviglioso, sia in quello morale, il personaggio di più intensa spettacolarità visiva, Moloch, con le sue enormi fauci spalancate e le sue incommensurabili dimensioni corporee, simboleggia, potenziate all'ennesimo grado, tutte le caratteristiche peculiari dell'uomo: dell'uomo agitato dalle passioni, afflitto dai vizi, feroce nell'ira, generoso nel perdono, invidioso e violento, cattivo e spesso crudele (d'una crudeltà che sembra sovrumana), potentissimo ma non onnipotente.

L'immane figura di Moloch, come – in altri fotogrammi – le immagini degli elefanti giganteschi o di grifoni tanto simili, nel loro abbinamento di coppia (inequivocabilmente attinti alla fonte costituita dalla 'Porta dei Leoni' a Micene o dalle pitture parietali egizie), già da sola, per la sua straordinaria monumentalità e per il suo aspetto terrificante, innalza il tono del racconto alla sfera del 'sublime', del 'meraviglioso', del fantastico dannunziani. Essa, scultura di intensa suggestione evocatrice del misterioso mondo orientaleggiante, in cui le forme sono ancora unite a raggiungere gli estremi vertici del Soprannaturale, sembra bloccata nell'urlo straziante, felino, proveniente da una bocca spalancata in tutta la sua dimensione di insaziabile voracità, e impone la sua autorità nello spazio circostante, che domina dall'alto.

Ricca di particolari 'segni' strani, l'enorme massa corporea si articola a più piani, sui quali pullulano gli uomini come formiche indifese, che freneticamente si muovono, salgono e scendono, in preda a terrore incontrollabile. In uno scenario ciclopico s'intrecciano, così, le storie di un'umanità sofferente ma crudele e quelle di una divinità violenta, inesorabile nella sua azione di vendetta: la crudeltà degli uomini e la indomabile violenza vendicativa della strana, orripilante bestia-simulacro si chiudono in una solida morsa. La 'mostruosa' creatura non scende dal cielo, ma fuoriesce dalle viscere più profonde della Terra con una forza animalesca, che trascina con sé memorie di violenze antiche quanto l'uomo, fuoriesce, in un'ultima analisi, dal sottoterra dell'inconscio, degli istinti bestiali, dei moti inconsulti e irrazionali. L'indefinibile 'demone' sembra uscito dalla terra per necessità non solo di vendetta ma anche di giustizia, di quella giustizia che l'uomo da solo, ormai, non sa più compiere in questo mondo pur popolato di immancabili eroi.

L'eroina inaspettata, alla fine, risulta essere la stessa vittima sacrificata e innocente: la tenera bimba immolata per la salvezza dell'u-

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 123-134
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Figura 4
Leopoldo Metticoritz. Manifesto per il film *Cabiria* (1914). Collezione Museo Nazionale del Cinema

manità peccatrice **[fig. 4]**. Dalla terra uscita, quella bestia immane sembra che sia destinata a ritornare alla terra e in essa rinchiudersi definitivamente, conclusasi l'impresa missionaria, e conservarsi, per riaffiorare in altri momenti, altrettanto tragici, della storia degli uomini. Come non scorgere in tutto questo i segni dell'indicazione di d'Annunzio di intraprendere la 'strada del fantastico' per 'poeticizzare' la cinematografia contemporanea, che, fatte le dovute eccezioni, si era impantanata nella vuota spettacolarità delle immagini magniloquenti o semplicemente comiche e stucchevoli del film muto? I fotogrammi di *Cabiria* bastano a documentare gli esiti di questa artisticità poetica, raggiunti dalla suggestività delle immagini e dall'atmosfera surreale, magica, sull'indicazione dannunziana, di rivestire dell'alone fantastico la verità della realtà oggettiva.

A questo punto occorre avvertire che già Ciani aveva saputo individuare in quell'indicazione la chiave della svolta artistica offerta dal poeta abruzzese alla cinematografia stagnante degli anni Dieci. Ma egli è in errore quando afferma che quell'indicazione presuppone «il rifiuto della realtà» (Ciani 1999, 8). D'Annunzio, infatti, propose il superamento, meglio la trasfigurazione della realtà, non già il rifiuto di essa a priori, in virtù proprio del ricorso del fantastico, del 'meraviglioso' che è, e rimane, il fine ultimo, a cui deve giungere, a suo avviso, il linguaggio cinematografico per guadagnarsi il crisma della 'artisticità'.

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 123-134
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Figura 5 Fotogramma dal film *Cabiria* (1914)

3 Il realismo in *Cabiria*

Il film *Cabiria*, quando perviene a questo obbiettivo dannunziano, diviene subito successo, capolavoro d'arte. Nella figura 5 è fissato l'agghiacciante momento cruciale di un dramma che si consuma all'aperto, sul margine d'una strada. Certamente di proposito, l'ambientazione è esterna, per rendere più credibile la scena, giacché essa è familiare allo spettatore, che sulla strada svolge la sua vita di ogni giorno (è la strada, infatti, il vero teatro dell'esistenza, della vita di un popolo libero).

Le immagini, di allucinante realismo (diremmo di efficace 'neorealismo'), ruotano, compositivamente, intorno alla figura centrale della donna stramazzata al suolo, ridotta, ormai, a un cumulo di panni che le avvolgono il corpo sensuale ma esanime. Da essa dipartono e ad essa convergono le linee-forza costituite dalle diagonali delle figure disperate, che piangono, coprendosi il volto tra le mani. All''azione' del dolore corrisponde la 'reazione' dei gesti di disperazione del soldato e delle altre donne, in un rapporto di intensa drammaticità emotiva.

Sul corpo senza vita s'abbatte il peso fisico di queste figure, che danno sfogo ai moti inconsulti del loro animo straziato impotente dinanzi alla tragedia consumatasi. In uno spazio soffocato letteralmente dal groviglio delle vesti, di cui si ammirano i ricchi ricami e i decori (motivi di distinzione non solo della casta sociale ma soprattutto della nobiltà d'animo di appartenenza) e dalla posizione assunta dalle persone care, che coprono con lo scudo dei propri corpi la povera vittima, sapientemente si scopre, in tutta la lucidità di visione dei suoi particolari, il ciglio della strada. Ed esso, basta, da solo, ad aprire uno spiraglio di luce, che riporta improvvisamente, inaspettata-

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Figura 6
Fotogramma
dal film *Cabiria* (1914)

mente, alla realtà di tutti i giorni, a un brano di verità naturale, l'intenso *pathos* che sembrava insopportabile e senza via di liberazione.

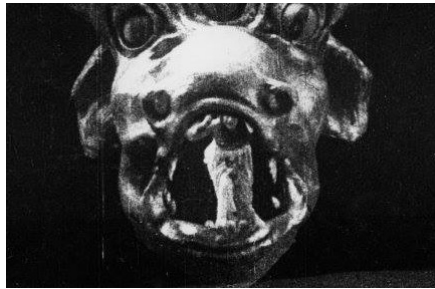
Come non scorgere in questo 'particolare', non certo casuale, del margine del marciapiedi scoperto, l'intenzione di aprire allo spettatore (preso dal vortice del travaglio delle sofferenze) lo spazio, lo spiraglio, lo spunto per respirare, e riflettere sull'accaduto? Senza che il dramma si sia ancora totalmente consumato, lo spettatore, infatti, guardando quel ciglio del marciapiede, si trova senza volere a riflettere sulla fatale conclusione, a cui porta quella strada, la strada stessa, cioè, della vita, in cui fatalmente s'incammina l'uomo, fin dalla sua nascita.

E così, sul piano di un chiaro, semplice, realistico linguaggio figurativo, questa figura 5 documenta un inconfutabile risultato dell'artisticità raggiunta dal film: il suo valore estetico **[fig. 6]**. Ed è così che un solo frammento del film, un solo fotogramma, sa dimostrare come si possa tramutare in canto poetico (quasi il lamento del coro d'una tragedia greca) la parabola della vita umana. Visioni di una realtà tangibile, concreta, ripresa dal vero, ma sollevata nell'alone del sogno, nell'atmosfera onirica del surreale, e perciò poeticamente intense, risultano essere ancora le figure 7 e 8.

In esse Pastrone, fedele interprete del pensiero dannunziano, allarga i confini dello spazio ristretto della camera (in cui si adagia la flessuosa figura della giovane donna tra paludamenti di vesti che rimandano dal realismo di Courbet alle morbidezze del Liberty), oltre i limiti fisici della finestra rettangolare sullo sfondo, sopra la figura muliebre, nell'infinito cielo scuro, incombente, nel quale prende forma e consistenza plastica una gigantesca mano, carica di arcana significazione simbolica **[fig. 6]**.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Figura 7
Fotogramma dal film *Cabiria* (1914)

Figura 8
Particolare in un fotogramma dal film *Cabiria* (1914)

Si colleghi questa immagine della mano o quella della testa del 'mostrum' **[fig. 8]** a quella, fragile, della giovane donna immersa nel sonno **[fig. 7]**, come una Santa Teresa in estasi, e si avrà la percezione precisa, chiara, inequivocabile, sensibile della capacità di innalzare d'un balzo, senza forzature, naturalmente, la realtà fisica della stanza e della donna nella sfera irreale del mito, del simbolo, del meraviglioso onirico, del fantastico. E lo spettatore avverte subito che regna sovrano sulla scena (il termine viene di proposito mutuato dal linguaggio del teatro) il peso dell'inquietudine che nasce dalla consapevolezza della caducità delle cose terrene, della presenza d'una forza soprannaturale, che guida le vicende degli uomini (leggende o storie che siano), della paura e del terrore per l'incognita del futuro, per l'imperscrutabilità dell'al di là.

E a una non meno poetica scena campestre, priva, però, di ogni tensione drammatica, anzi animata da una riposante pace dello spirito, ci riportano le figure 9 e 10. Esse, avvalendosi di inquadrature allargate, girate all'aperto, sono popolate da uomini (e non da attori professionisti), quasi si direbbe, da pastori dell'antica Arcadia, protagonisti inconsapevoli di una dolce favola moderna, meravigliosa, straordinaria per il suo incanto ma così reale, vera, aderente all'oggettività dello spettacolo bucolico.

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 123-134
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Figura 9 Fotogramma dal film *Cabiria* (1914)

Figura 10 Fotogramma dal film *Cabiria* (1914)

Bibliografia

Andreoli, A. (a cura di) (2001). *D'Annunzio innovatore = Catalogo della mostra* (Milano 9 novembre-4 marzo 2000-01). Milano: Biblioteca di via Senato.
Alovisio, S.; Barbera, A. (a cura di) (2006). *Cabiria & Cabiria*. Milano: Il Castoro.
Ciani, I. (1999). *Fotogrammi dannunziani. Materiali per una storia del rapporto D'Annunzio-Cinema*. Pescara: EDIARS.
Finocchiaro Chimirri, G. (1986). *D'Annunzio e il cinema: Cabiria*. Catania: C.U.E.C.M.
Prono, F. (2014). «Cabiria Between Dannunzianism and Culture Industry». Colturato, A. (a cura di), *Film music. Practices, Theoretical and Methodological Perspectives. Studies around Cabiria Research Project*. Torino: Edizioni Kaplan, 51-71.
Ragghianti, C.L. (1952). *Cinema arte figurativa*. Torino: Einaudi.
Rondolino, G. (1996). *Storia del Cinema*. *Il Cinema Muto*. Torino: UTET.
Sorge, P. (2010). «D'Annunzio e il cinema». *Quaderni del Vittoriale*, 6, 9-15.
Turconi, D. (1963), «I film storici italiani e la critica americana dal 1910 alla fine del muto». *Bianco e Nero*, 24, 1-2, gennaio-febbraio, 52.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Archivio d'Annunzio
Vol. 7 – Ottobre 2020

Pour la douce France: un progetto editoriale

Raffaella Castagnola Rossini
Divisione della Cultura e degli Studi Universitari, Canton Ticino, Svizzera

Abstract *Pour la douce France* is the title of a painting by Romaine Brooks, an American artist who lived in France during World War I, who became a close friend of d'Annunzio at the times of La Capponcina. The newspaper *Le Figaro* published a picture of the painting in its May 5, 1915 issue together with several poetical texts of d'Annunzio. These materials were then included into an elegant folder, put on sale the same year in order to raise funding for the Red Cross. However, that volume remained a project: the publication was supposed to bring together his other texts and lectures on war to be subsequently edited and published by the librarian and bibliophile Édouard Champion. The project eventually produced only some drafts, which are now preserved in a private collection in Switzerland.

Keywords France. Romaine Brooks. Édouard Champion. War texts. Poems of the Latin war.

Il momento è intenso: le avvisaglie della guerra tolgono attenzione alle pratiche letterarie e d'Annunzio si appresta a diventare quel poeta-soldato che tutti conosciamo. È in Francia da qualche anno e ha scritto alcune pagine di rilievo per la storia teatrale, ha avviato nuove collaborazioni artistiche entrando in contatto con gli intellettuali parigini e con i loro *entourage*. Alcune di queste relazioni sono veicolate dalle amiche-muse di quel periodo, come la marchesa Luisa Casati Stampa, nobildonna italiana anticipatrice di mode, animatrice della rete artistica dei compatrioti a Parigi e soprattutto dei futuristi, come Ida Rubinstein danzatrice e mima, grande interprete dei

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-03-06
Accepted 2020-06-08
Published 2020-10-22

Open access

Citation Castagnola Rossini, R. (2020). "*Pour la douce France*: un progetto editoriale". *Archivio d'Annunzio*, 7, 135-142.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2020/01/008

balletti russi,[1] o come la ricchissima artista americana – nata a Roma – Romaine Brooks.[2] Le immagini di queste tre donne, la cui vita si intreccia in parte, compaiono vivide nell'opera dannunziana: dalla *Figure de cire* progettata come opera autonoma e confluita poi nel *Libro segreto*, al *Martyre de Saint Sébastien*, fino alle pagine dei taccuini che animeranno più tardi il *Libro segreto*.

Romaine Brooks, proprio per l'affinità elettiva con lo scrittore, condivide progetti artistici ed editoriali. Eccentrica e anticonformista, ha la passione per la pittura: ha conosciuto d'Annunzio a Firenze, nel periodo dei fasti della Capponcina, mentre frequentava musei e Accademia per conoscere i maestri dell'arte antica e moderna e per affinare la pratica ritrattistica.[3] I due si ritrovano nella capitale francese a partire dal 1910, lui in fuga dall'Italia – dopo il dissesto finanziario e la vendita dei beni – lei già immersa nei rituali dei salotti aristocratici e mondani. Nasce un rapporto anche d'amore, breve e burrascoso, perché le aspettative dell'uno e dell'altra sono assai diverse. Il carteggio *L'arciere e la pittrice* (Castagnola 2017) costituito più dalle lunghe lettere dell'interlocutrice che dalle risposte del Vate – probabilmente disperse – mostra, oltre ai segni di un'emotività non corrisposta, i ritratti dell'anima dei due personaggi. Ma pure evidenzia – ed è quello che rimane a chi legge con sguardo critico a distanza di molto tempo quelle carte private – progetti culturali di valenza europea: il *Martyre de Saint Sébastien* è sicuramente quello di maggior rilievo, anche mediatico, perché riunisce artisti internazionali dell'avanguardia culturale.[4]

L'epistolario rivela qualche dettaglio realizzato a margine di quella gigantesca impresa: come il dipinto *L'arciere armato*, opera del 1910-1911, esposta nel 1911 alla mostra di Londra[5] e poi parzialmente distrutta, nel quale Brooks dipinge il poeta grottescamente nano, intento a tirare una freccia contro una figura nuda, un San Sebastiano dalle fattezze androgine, che potrebbe essere la stessa pittrice (trafitta o promessa alla morte), o Ida Rubinstein, che nell'opera, musicata da Claude Débussy, interpretava il ruolo del Santo. «Non ho ancora deciso – scrive la Brooks in una lettera a d'Annunzio – se il tuo viso sarà quello del Santo o quello dell'arciere gobbo» (Castagnola 2017, 22). Se *l'Arciere mascherato* offende l'amato e rende anche evi-

1 Una testimonianza diretta in Rubinstein 1927.

2 Montera 1976; Mariani 1990. Per il periodo di d'Annunzio in Francia cf. Tosi 1961.

3 Su Romaine Brooks (Roma 1874-Nizza 1970) cf. Secrest 1974, che offre anche un capitolo sui rapporti artistici con d'Annunzio. Per il contesto delle relazioni a Capri, dove si intrecciano le biografie di scrittori, pittori, musicisti con quelle degli aristocratici come la marchesa Luisa Casati Stampa, si veda la biografia (romanzata) di Sandomenico 2008.

4 Sulla ricezione dell'opera teatrale si veda Tosi 2013.

5 Mostra personale realizzata nel mese di giugno presso la Galleria Goupil.

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 135-142
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

denti i giochi tra le parti (la rivalità con altre figure femminili come la marchesa Luisa Casati Stampa,[6] o come Nathalie de Goloubeff (Lombardinilo 2005), l'unica antagonista dichiarata, che aveva assunto il ruolo di compagna ufficiale del Poeta in questi tormentati anni francesi), altri dipinti confermano l'attenzione della pittrice sul poeta.[7] È il caso del *Poeta in esilio*, con l'oceano alle spalle, ritratto del 1912 poi esposto a Roma nel 1913 alla prima Esposizione internazionale della Secessione (da marzo a giugno di quell'anno),[8] del *Comandante* eseguito durante il conflitto e datato 1916.[9]

Cosa accadrà di Cinerina – questo il soprannome che d'Annunzio aveva dato alla pittrice, per via dell'uso costante del grigio nella sua opera pittorica e per la capacità di evidenziarne le sfumature, in assenza di altri colori – durante la guerra? Si prodiga in un servizio di volontariato della Croce Rossa, ricevendo a fine conflitto il riconoscimento della Legione d'onore.[10] Ma prima di quel passo, che implica un notevole impegno umano e finanziario, c'è un breve spazio per la creatività. Un progetto, finora rimasto in ombra nella critica primonovecentesca, rivela ancora una volta la collaborazione fra d'Annunzio e la cultura francese.

Allo scoppio della guerra Romaine Brooks dipinge infatti un quadro, con Ida Rubinstein come modella, intitolato *La France croisée*, oggi depositato presso il National Museum of American Art di Washington, che mette in primo piano la figura di una crocerossina mentre sullo sfondo si intravede un paesaggio già devastato.[11] La tela, di grandi dimensioni, suscitò grande interesse presso un pubblico non solo specialistico e divenne un simbolo per la Francia impegnata nel conflitto. In un telegramma inviato a d'Annunzio ad Arcachon il 9 aprile del 1915, Romaine scriveva: «Bernheim tient beaucoup au poème. Alors tableau ne sera exposé que quand Marty donnera publication» (Castagnola 2017, 162-3).

6 Per i rapporti tra la marchesa e gli artisti dell'avanguardia si veda Ferretti 2014.

7 Un'analisi di alcuni dipinti e ritratti eseguiti da Romaine Brooks è in Castagnola 2018.

8 Il catalogo è riproposto in Frezzotti 2014.

9 Tra i ritratti eseguiti da Romaine Brooks, oltre a quelli di Gabriele d'Annunzio, vanno ricordati – proprio per seguire l'intreccio delle sue relazioni intellettuali e artistiche – quelli di Jean Cocteau, del conte Uberto Strozzi, di Paul Morand, della marchesa Casati Stampa, di Ida Rubinstein, di Natalie Barney, della duchessa Elisabeth de Gramond. L'*Autoritratto ai bordi del mare* (1912), concepito come parte di un dittico, è dunque da unirsi al ritratto di d'Annunzio e fu donato al Musée National d'Art Moderne di Parigi.

10 Il riconoscimento le verrà attribuito nel 1920.

11 Smithsonian American Art Museum, dipinto datato 1914, olio su tela. Dipinti e carte private (tra le quali le memorie – *No Pleasant Memoires* – destinate alla stampa ma rimaste inedite) sono stati lasciati a tale museo (https://americanart.si.edu/search?query=brooks), che alla donazione ha dedicato una mostra nel 1986 (Breeskin 1986). Sull'opera pittorica si veda anche Texier 1987.

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 135-142
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

L'immagine, ripresa anche dal quotidiano *Le Figaro* sull'edizione del 5 maggio 1915, veniva poi accompagnata da una serie di testi di d'Annunzio, intitolati «Sur une image de la France Croisée peinte par Romaine Brooks». In una lettera al redattore capo del quotidiano, Alfred Capus, lo scrittore annunciava la sua partenza per Genova («Je pars pour Gènes. On va jeter le dé») e inviava quattro sonetti inediti, definiti «d'amour pour la France», anticipandone anche l'edizione di un cartella a stampa, come messaggio d'addio alla terra scelta per il volontario esilio e come omaggio intellettuale al pubblico francese.[12]

La riproduzione del dipinto di Romaine Brooks e il testo dei quattro sonetti dannunziani vennero infatti raccolti in una elegante cartella numerata di color nero – oggi una rarità bibliografica – messa in vendita nel mese di luglio del medesimo anno, al fine di costituire un fondo da destinare alla Croce Rossa.[13] Tuttavia – fatto di rilievo finora trascurato dalla critica – prima di questa uscita pubblica d'Annunzio pensa anche a un'altra parallela pubblicazione, come testimoniano alcuni documenti inediti conservati in Svizzera in una collezione privata.

Grazie ad essi arriviamo innanzitutto alla figura di Édouard Champion (1882-1938), libraio e bibliofilo, collezionista e animatore di iniziative culturali.[14] Nel cuore di Parigi, ai bordi della Senna, Champion aveva un prestigioso spazio commerciale nel quale si riunivano regolarmente scrittori e intellettuali. Per il gruppo di amici aveva iniziato a pubblicare, a partire dal 1911, una serie di brevi opere che distribuiva gratuitamente. In oltre vent'anni – la serie si interrompe nel 1935, anno della sua morte – pubblica 166 testi di autori, iniziando con *La maitresse Servante* (nr. 1) di Maurice Barrès.[15]

Come terzo titolo troviamo *Je sors d'un bal paré* di Remy de Gourmont, verosimilmente scritto a ridosso di un invito a un ballo in costume organizzato da Nathalie de Barney. Quest'ultima, trasferitasi dall'America in Francia nel 1899, scrittrice e poetessa statunitense, animava in quegli anni nella sua abitazione parigina di Rue Jacob un salotto letterario di rilievo internazionale frequentato da scrittori, editori, intellettuali, artisti di rilievo. Femminista attiva, lesbica

12 *Le Figaro*, 5 maggio 1915: «Ils [les sonnets] sont inédits. J'aimerais les donner au public français en guise d'adieu». Cf. Castagnola 2017, 229-33.

13 La cartella fu esposta e messa in vendita alla Galleria Bernheim-Jeune di Parigi, una delle più antiche e prestigiose gallerie d'arte della capitale. La destinazione dei fondi è specificata nella lettera inviata alla redazione di *Le Figaro*: «Je les publie au profit de la Croix-Rouge de France, du Vestiaire des Blessés et de l'Hôpital auxiliaire du Val-de-Grâce n.11 (institution italienne)».

14 Sul libraio degli eruditi, cf. Gramont 1954, 328.

15 Alla lista numerata si aggiungono tre volumi, editi dopo la morte di Champion: il nr. 167, un volume collettivo intitolato *Cher Édouard*, e due volumi non numerati, sempre dedicati dalla schiera di amici alla memoria dell'erudito libraio.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

dichiarata, la de Barney fino al 1909 aveva avuto una relazione con la poetessa inglese Pauline Mary Tarn (Renée Vivien), per poi iniziare – dal 1912 – una relazione tormentata ma lunga oltre cinquant'anni con Romaine Brooks.[16]

Sempre nella cerchia di frequentazioni della de Barney si ritrovano alcuni amici scrittori, autori dei testi editi da Champion. In questo giro di relazioni ritroviamo d'Annunzio, che si era già rivolto all'erudito librario per avere una serie di opere medievali utili per l'elaborazione del *Martyre*. In veste di amico e di editore Champion propone a d'Annunzio la pubblicazione di un libretto, come si evince da questa lettera inedita, datata 17 febbraio 1915, testimonianza di un incontro presso la sede della libreria in Quai Malaquais:[17]

> Mon cher ami, donnez-moi un rendez-vous Quai Malaquais, pour l'heure habituelle de votre correspondance. Je viendrai vous parler et vous montrer le « materiel » du petit livre. Le colloque sera utile.

Tuttavia per il poeta questo progetto è troppo intimo e segreto, visto che la collana «Les amis d'Édouard» viene distribuita solo presso un ristretto indirizzario del libraio-editore e non tutti gli omaggiati posseggono l'intera serie. Lo scrittore rilancia allora l'offerta, proponendo subito di unire alcuni testi (un discorso e un'ode) in un'edizione, come si evince da questa lettera datata 26 febbraio 1915.[18]

> Mon cher ami, justement, à ce banquet latin, j'ai eu la grande joie de rencontrer nôtre maître Bédier; et nous avons causé de vous. Merci de vos belles paroles, et de votre offre. Mais ce discour est trop mince pour la série des Amis d'Édouard. On pourrait peut-être publier aussi l'Ode. L'avais l'intention de réunir mes proses et mes vers de guerre pour les vendre au profit de mon hôpital italien. Mais les petits livres des amis sont presque secrets. J'au-

16 Lo scrittore Remy de Gourmont, che la conobbe nel 1910, le dedicò *Lettres à l'Amazone* (Gourmont 1914). Come «Amazone» è ricordata nello scambio epistolare d'Annunzio-Brooks. La de Barney ha lasciato diverse opere letterarie, raccolte di pensieri, lettere e ha a sua volta ispirato testi letterari, dediche, opere pittoriche. Nella sua abitazione di Neuilly organizzava incontri fra donne scrittrici e artiste allo scopo di incoraggiarne l'attività creativa.

17 Lettera autografa con busta, timbro postale di Parigi. La lettera è contenuta in un volume miscellaneo, ora in collezione privata, 23 × 27,5 cm, rilegatura in pelle, sigla di appartenenza R.M., titolo: «Gabriele D'Annunzio, *Pour la douce France* (manuscrit et épreuves)». La miscellanea raccoglie lettere autografe di d'Annunzio a Champion, biglietti, una velina dattiloscritta, una raccolta di scritti di guerra e lo *specimen* del progetto editoriale. Lo *specimen* reca la data «3 mars 1915».

18 La lettera autografa di d'Annunzio inviata a Parigi a «Monsieur Édouard Champion 5, Quai Malaquais en ville», datata del 26 febbraio 1915, con busta, timbro «St. Germain, Paris». Del giorno seguente è un breve invito, con busta allegata, datato 27 febbraio 1915: «Mon cher ami, je vous attendrai demain, dimanche».

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 135-142
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

> rais grand plaisir à vous voir. J'habite un hôtel Louis XIII, entre cour et jardin, rue Geoffroy l'Asnier 26 pas loin de votre Quai. Envoyez-moi un mot. Je vous serre la main affectueusement votre G d'A. ce vendredi.

Pochi giorni dopo ci sono già il progetto del libro e lo *specimen* (che infatti è del 3 marzo): «Le volume sera très bien accueilli et serait pour l'hôpital italien un secours appréciable».[19] In una minuta di telegramma il Vate chiede che l'editore venga a fargli visita e afferma che: «Le specimen me plais beaucoup. [...] Je vous donnerai demain, si vous venez, les quattres sonnets *Sur une image de la France croisée*». Impossibile identificare – visto lo stato del documento – la data del telegramma, verosimilmente precedente alla lettera del 10 marzo 1915, nella quale d'Annunzio scrive all'amico libraio:[20]

> Cher ami, et les épreuves de mes sonnets? Je vous serais infiniment reconnaissant si vous vouliez me les faire envoyer. J'en ai besoin. En cas du redard inévitable, veuillez au moins commander des copies, de viles copies à la machine [...].

Da questa corrispondenza si evince dunque che ci sono due progetti paralleli: quello effettivamente realizzato, destinato a un pubblico ristretto e confluito nella cartella di grande formato, *Sur une image de la France croisée peinte par Romaine Brooks*, contenente i quattro pezzi poetici di d'Annunzio che accompagnano l'immagine del dipinto di Romaine Brooks, e quello impostato ma non realizzato – destinato a un pubblico più ampio – *Pour la douce France*, che comprende, oltre ai medesimi quattro sonetti posizionati in chiusura, una serie di testi e discorsi di carattere politico.[21] Oltre alle citate lettere, la miscellanea contiene infatti una serie di articoli di giornali e di discorsi impaginati sotto il titolo *Pour la douce France*, con il marchio editoriale «Paris, Librairie ancienne Édouard Champion éditeur, 5 Quai Malaquais» e con l'indicazione sul frontespizio «Se vendra au bénéfice des mutilés de la guerre», poi mutata in «Se vendra au bénéfice de l'hôpital italien».

19 Velina dattiloscritta, datata 6 marzo 1915.

20 Lettera autografa, con busta, timbro postale da Parigi, 10 marzo 1915.

21 Nella miscellanea figurano: 1. una pagina manoscritta con «Gabriele d'Annunzio» in inchiostro nero, «Pour la douce France» in inchiostro rosso, la citazione «Mult estes dulz païs – (Roland)»; 2. una serie di capitoli distinti da un trattino di color rosso: L'Angoisse; La prière; La cathédrale s'achève; La splendeur du sang; Les éclairs de l'Action; 3. discorsi e articoli di giornale, con due numerazioni progressive distinte: «Appel aux Italiens pour la fondation d'un Hôpital de guerre à Paris» (10 octobre 1914); «Les jugements de la Terre» (27 janvier 1915); «La Chanson de Saucourt» (23 septembre 1914); «Le signe du Bélier» (13 février 1915); «Ode pour la Résurrection latine» (10 août 1914); «Fluctibus et fatis» (27 septembre 1914); «Sur une image de la France croisée peinte par Romaine Brooks».

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Ovviamente le necessità della guerra determinarono l'abbandono di quest'ultimo complesso volume, che si rinnoverà solo anni dopo nell'insieme del progetto dell'Edizione Nazionale, quando nei *Canti della guerra latina* verrà unito ad un insieme più articolato e vasto di discorsi e scritti di guerra.[22]

Bibliografia

Andreoli, A.; Lorenzini, N. (1984). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*. 2 voll. Milano: Mondadori.

Breeskin, A.D. (a cura di) (1986). *Romaine Brooks*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

Castagnola, R. (a cura di) (2017). *L'arciere e la pittrice. Gabriele D'Annunzio e Romaine Brooks*. Lanciano: Carabba.

Castagnola, R. (2018). «'Tristi sulla terra ma felici nello spazio'. I destini incrociati di Romaine Brooks, Gabriele D'Annunzio e Ida Rubinstein». Floroni, G.; Sabbatini, M., *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Bardazzi*. Lecce: Pensa Multimedia, 499-515.

Ferretti, D. (a cura di) (2014). *La divina marchesa. Arte e vita di Luisa Casati dalla Belle époque agli anni folli = Catalogo della mostra* (Venezia, 4 ottobre 2014-8 marzo 2015). Milano: 24Ore Cultura.

Frezzotti, S. (a cura di) (2014). *Secessione e avanguardia. L'arte in Italia della grande Guerra 1905-1915 = Catalogo della mostra* (Roma, 31 ottobre 2014-15 febbraio 2015). Milano: Electa.

Gourmont, R. de (1914). *Lettres à l'Amazone*. Paris: Cres.

Gramont, É. de (1954). *Souvenirs du monde. 1890-1940. Ricordi di un tempo perduto*. Traduzione di Lia Liebman. Milano: Longanesi.

Lombardinilo, A. (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: Lettere a Natalia de Goloubeff (1908-1915)*. Lanciano: Carabba.

Mariani, A. (1990). «Angeli, arcangeli, amazzoni: Romaine Brooks, D'Annunzio, Nathalie C. Barney». Nerozzi Bellman, P. (a cura di), *Gabriele D'Annunzio e la cultura inglese e americana*. Chieti: Solfanelli, 227-36.

Montera, P. De (1976). «Gabriele D'Annunzio, Romaine Brooks et Nathalie Barney». Mariano, E. (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo*. Milano: il Saggiatore, 383-99.

Rubinstein, I. (1927). «Come conobbi D'Annunzio». *Nuova Antologia*, 62, 427-40.

Sandomenico, C. (2008). *Tra Saffo e D'Annunzio. Vita, amori e opere di Romaine Brooks da Parigi a Capri*. Introduzione di R. Ciuni. Capri: La Conchiglia.

Secrest, M. (1974). *Between Me and Life. A Biography of Romaine Brooks*. London: Doubleday.

Texier, C. (1987). «L'image du corps dans l'oeuvre de Romaine Brooks». Chavanne, B.; Gaudichar, B. (a cura di), *Romaine Brooks (1874-1970)* (Poitiers, Musée Sainte-Croix, 27 juin-30 septembre 1987). Poitiers: Musée Sainte-Croix de Poitiers, 49-58.

Tosi, G. (1961). *D'Annunzio en France au début de la grande guerre*. Firenze: Sansoni.

22 Per la genesi di questo nuovo progetto si veda Andreoli, Lorenzini 1984, 2: 769-71.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Tosi, G. (2013). «La fortuna del Martyre de Saint Sébastien in Francia». Rasera, M. (a cura di), *Tosi, Guy: D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*. 2 voll. Lanciano: Carabba, 2, 849-54.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Schede e recensioni

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Archivio d'Annunzio
Vol. 7 – Ottobre 2020

Una suggestione archilochea ne *La Città Morta*?

Armando Bisanti
Università degli Studi di Palermo, Italia

Abstract This note proposes the hypothesis that in *La città morta*, Act II, sc. I, d'Annunzio used a fragment of Archilochus, sent to us by Plutarch and Athenaeus.

Keywords D'Annunzio. La città morta. Fonti. Archiloco.

Nell'atto secondo de *La città morta* il poeta Alessandro, infiammato d'amore per la giovane Bianca Maria, le descrive in termini enfatici ed esaltati, nel corso del lungo dialogo fra i due personaggi con cui si apre l'atto,[1] il paesaggio dell'«Argolide sitibonda» in cui si svolge la vicenda.

Leggiamo il passo che qui interessa:

> ALESSANDRO Ha veramente l'aspetto febrile del sitibondo, questo paese inaridito. Ogni paese si addolcisce e respira, quando s'approssima la notte. Questo racconta il supplizio della sua sete pur alla notte. Nel più tardo crepuscolo si vedono biancheggiare dolorosamente i letti dei suoi fiumi disseccati. Le montagne laggiù non vi dànno l'imagine d'una mandra d'enormi onagri, con quei dorsi aspri che s'accavallano? (Andreoli, Zanetti 2013, 1: 136)

1 Cappellini 1996, 43-60; Andreoli, Zanetti 2013, 1: 132-49 (la cura del testo e il commento de *La città morta* spettano a G. Zanetti). Fra i saggi specifici più significativi sulla tragedia si ricordano Getto 1976; Lorenzini 1984; Erspamer 1985; Senardi 1995; Chiapparo 2006; Randi 2009; Carrano 2014. Per altra bibliografia generale e particolare, cf. Cappellini 1996, CXVIII-CXX; Andreoli-Zanetti 2013, 1: 1027-37.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-04-25
Accepted 2020-06-02
Published 2020-10-22

Open access

Citation Bisanti, A. (2020). "Una suggestione archilochea ne *La Città Morta*?". *Archivio d'Annunzio*, 7, 145-148.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2020/01/009

La città morta, in cinque atti in prosa, primo testo drammaturgico di discreta ampiezza e di notevole spessore del d'Annunzio (dopo il breve, sperimentale e ancora acerbo *Sogno di un mattino di primavera*: Andreoli, Zanetti 2013, 1: 3-47), trae, come è noto, innumerevoli suggestioni dal celebre viaggio in Grecia effettuato dal poeta nel 1895 sullo *yacht* 'Fantasia' in compagnia di Edoardo Scarfoglio (proprietario del panfilo stesso) e di altri amici e intellettuali (viaggio che, nel 1903, verrà poeticamente trasfigurato nella *Laus Vitae* inserita in *Maia*, il primo libro delle *Laudi*).[2] Ma, come sempre nell'autore, la scrittura non si nutre soltanto ed esclusivamente delle esperienze autobiografiche (per quanto 'esaltanti' esse possano essere state o, forse meglio, tali possano essere state considerate e reinventate), bensì, insieme e soprattutto, delle inesauste, talvolta confuse ma comunque utilissime letture dei testi più disparati, tutti giovevoli alla 'riscrittura' (che in taluni casi rasenta il plagio più o meno abilmente dissimulato) di essi entro la sua sterminata produzione letteraria.

Per quanto attiene a *La città morta* (e ovviamente senza volere in alcun modo, in questa sede, ripercorrere il complesso e avvincente *iter* di individuazione delle 'fonti' e dei 'modelli' della tragedia, ché ciò è già stato fatto a più riprese e in maniera sovente egregia),[3] la tragedia risente, spesso, anche delle suggestioni suscitate in d'Annunzio dalla conoscenza dei testi di Heinrich Schliemann, da lui posseduti, letti e frequentemente compulsati in traduzione francese (cf. Cappellini 1996, XVII-XXI).

Per venire al brano che ci riguarda (e che è stato trascritto poco più sopra), Milva Maria Cappellini, nella sua edizione commentata de *La città morta* apparsa nel 1996, rilevava come la similitudine, in esso istituita, fra le montagne e «una mandra d'enormi onagri, con quei dorsi aspri che s'accavallano», rimandasse a un appunto di taccuino preso dal poeta proprio nel corso del suo viaggio in Grecia, durante la salita alla rocca di Micene, in un assolato pomeriggio di agosto (per la precisione, l'8 agosto 1895): «Micene – le montagne – onagri» (Bianchetti 1976, 9-10).

Nulla si ricava, invece, sulla scena in oggetto, dall'ampio e impegnato commento redatto da Giorgio Zanetti nel primo volume dell'edizione completa del teatro dannunziano apparsa nei Meridiani in occasione del centocinquantenario della nascita del poeta (Andreoli, Zanetti 2013, 1: 1109-11).

Il riferimento alla nota di taccuino, stilata nell'agosto del 1895, mi sembra un dato assolutamente pacifico e condivisibile, anche perché

2 In generale, sull'argomento cf. Tosi 1947; e le relazioni accolte in *Verso l'Ellade* 1995. Per un'edizione ampiamente commentata della *Laus Vitae*, cf. Andreoli 1995, 13-252 (testo), 260-343 (commento). Vedi anche Giglio 1977; Papponetti 1995.

3 Cf. Benfante 1989, 1991.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

sappiamo bene in che modo e in che misura gli appunti presi dal poeta durante i suoi viaggi (ma anche in altre occasioni) venissero poi da lui stesso rielaborati e rifusi nelle sue opere maggiori. Ritengo però abbastanza plausibile (e credo non sia stato finora notato da alcuno) che sulla formazione della similitudine – «Le montagne laggiù non vi dànno l'imagine d'una mandra d'enormi onagri, con quei dorsi aspri che s'accavallano?» – abbia potuto influire la lettura dei lirici greci[4] e, in particolare, di un frammento di Archiloco citato prima da Plutarco nel *De exilio* e poi da Ateneo di Naucrati nei *Deipnosofisti*, in cui il poeta di Paro, nel descrivere l'isola di Taso, da lui ritenuta selvaggia, boscosa e inospitale, dice: «Si alza là simile a un dorso d'asino | arruffata di macchia».[5]

Si tratta, come ben si può notare, della medesima immagine, vòlta a stabilire un rapporto 'visivo' e 'paesaggistico' fra le montagne, da una parte (e, nella fattispecie de *La città morta*, le montagne della sitibonda Argolide), e i curvi dorsi d'asino (o d'onagro, il che non cambia, comunque, la sostanza delle cose), dall'altra. Penso infatti (per concludere questa breve nota) che il poeta, nel corso delle sue errabonde, ampie e spesso disordinate letture di classici greci utili alla preparazione della stesura de *La città morta*, si sia potuto imbattere nel passo archilocheo, forse attraverso qualche traduzione, e, coscientemente o no, ne abbia ripreso l'immagine ivi descritta.

Bibliografia

Andreoli, A. (a cura di) (1995). *D'Annunzio, Gabriele: Maia*. Milano: Mondadori.
Andreoli, A.; Zanetti, G. (a cura di) (2013). *D'Annunzio Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*, 2 voll. Milano: Mondadori. I Meridiani.
Benfante, I. (1989). «*La città morta* fra Sofocle e Leconte de Lisle». *Quaderni Dannunziani*, 5-6, 269-75.
Benfante, I. (1991). «Fonti greche e mediazioni francesi nella *Ville morte*». Gibellini, P. (a cura di), *D'Annunzio europeo = Atti del Convegno Internazionale* (Gardone Riviera-Perugia, 8-13 maggio 1989). Roma: Lucarini, 133-48.
Bianchetti, E. (a cura di) (1976). *D'Annunzio, Gabriele: Altri taccuini*. Milano: Mondadori. Classici Contemporanei Italiani.

4 Molto ampia è la bibliografia relativa al rapporto fra d'Annunzio e la grecità. Fra i titoli più significativi, si segnalano i 'classici' Del Re 1928; Pasquali 1968; e, ovviamente, molte delle relazioni accolte in *Verso l'Ellade* 1995 (in particolare, Carena 1995).

5 Archiloco, fr. 18 West (= fr. 21 Bergk; fr. 18 Diehl). Le fonti del frammento archilocheo sono Plut. *de exil*. 12, 3-4 («Archiloco trascurò i campi fertili e i vigneti di Taso, considerando solo l'asperità e la scabrosità del terreno, e calunniò l'isola dicendo che 'come la schiena d'un asino, s'erge coronata di boschi selvaggi' [fr. 21 W.]»: cito da Lelli, Pisani 2017, 1147); e Athen. *Deipnosoph*. 1, 523. Nel testo ho riportato la trad. ital. di Mandruzzato 1994, 45 (si veda inoltre Gentili, Russello 1993, 85).

Cappellini, M.M. (a cura di) (1996). *D'Annunzio, Gabriele: La città morta*. Milano: Mondadori.

Carena, C. (1995). «La grecità in Gabriele d'Annunzio». *Verso l'Ellade* 1995, 7-23.

Carrano, G. (2014). «*La città morta* di Gabriele d'Annunzio: dalla trilogia eschilea alla catarsi del vate». Baldassarri, G. et al. (a cura di), *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena = Atti del XVI Congresso Nazionale ADI* (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012). Roma: Associazione degli Italianisti, 1-8.

Chiapparo, M.R. (2006). «Mito e storia ne *La città morta* tra immaginario e riforma della scena». *Studi Medievali e Moderni*, 10, 373-81.

Del Re, R. (1928). *L'ellenismo nell'opera artistica di Gabriele d'Annunzio*. Bologna: Cappelli.

Erspamer, F. (1985). «La parola a teatro. Ritorno a *La città morta*». *Rivista di Letteratura Italiana*, 1, 67-116.

Gentili, B.; Russello, N. (a cura di) (1993). *Archiloco: I frammenti*. Milano: Rizzoli. BUR Classici Greci e Latini.

Getto, G. (1976), «La città morta». *Tre studi sul teatro*. Caltanissetta; Roma: Sciascia, 165-247.

Giglio, R. (1977). *Per la storia di un'amicizia. D'Annunzio, Hérelle, Scarfoglio, Serao*. Napoli: Loffredo.

Lorenzini, N. (1984). «*La città morta*: 'fiction de soif et d'or'». *Lettere Italiane*, 36, 199-218.

Mandruzzato, E. (a cura di) (1994). *Lirici greci dell'età arcaica*. Milano: Rizzoli. BUR Classici Greci e Latini.

Papponetti, G. (1995). «Venturieri senza ventura. La crociera della *Fantasia*». *Verso l'Ellade*, 44-68.

Pasquali, G. (1968). «Classicismo e classicità in Gabriele d'Annunzio». *Terze pagine stravaganti*, vol. 2. 2a ed. Firenze: Sansoni, 190-204.

Plutarco (2017). *Plutarco: Tutti i Moralia*. A cura di E. Lelli; G. Pisani. Milano, Bompiani.

Randi, E. (2009). «*La città morta* tra Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse». Biggi, M.I.; Puppa, P., *Voci e anime, corpi e scritture = Atti del Convegno Internazionale su Eleonora Duse* (Venezia, 1-4 ottobre 2008). Roma: Bulzoni, 243-52.

Senardi, F. (1995). «Nel laboratorio de *La città morta* di Gabriele d'Annunzio». *Studia Romanica et Anglica Zagabriensia*, 41, 25-47.

Tosi, G. (1947). *D'Annunzio en Grèce. «Laus Vitae» et la croisière de 1895 d'après des documents inédits*. Paris: Lévy.

Verso l'Ellade (1995). *Verso l'Ellade. Dalla «Città morta» a «Maia» = Atti del XVIII Convegno Internazionale* (Pescara, 11-12 maggio 1995). Pescara: Centro Nazionale di Studi Dannunziani e della Cultura in Abruzzo-Ediars.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Archivio d'Annunzio
Vol. 7 – Ottobre 2020

Carlo Santoli
Fedra di d'Annunzio. Dall'Ellade all'interpretazione del mito

Adriana Guarnieri
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Santoli, C. (2019). *Fedra di d'Annunzio. Dall'Ellade all'interpretazione del mito*. Venezia: Marsilio, 86 pp.

Il libro di Carlo Santoli, uscito con una prefazione di Annamaria Andreoli (7-10) e corredato da diciotto riproduzioni di bozzetti di scena e figurini (59-66), tratta la rappresentazione della *Fedra* di d'Annunzio in forma di tragedia di parola (nella traduzione francese di André Dauderet), con Ida Rubinstein nella parte principale e scene, costumi e regia di Léon Bakst, avvenuta all'Opéra di Parigi il 7 giugno 1923 e seguita da quattro repliche. Le musiche di scena erano di Ildebrando Pizzetti: autore della tragedia in musica omonima intonata sul testo originale di d'Annunzio (appena qua e là tagliato dal poeta, in accordo con l'operista) e rappresentata al Teatro alla Scala di Milano il 20 marzo 1915. Di quella storica rappresentazione parigina del 1923 l'autore del volume illustra tutte le caratteristiche: da un lato, e principalmente, la messa in scena (alla luce di alcuni bozzetti di scenari e disegni di costumi di Bakst conservati presso la Fondazione Thyssen-Bornemisza di Lugano); dall'altro, specularmente, nella prospettiva della riscoperta di un arcaico mediterraneo effettuata da d'Annunzio in occasione del viaggio in Grecia del 1895 (alla sorgente della sua produzione tragica) e replicata, con analoga rivelazione, dal viaggio effettuato nel Mediterraneo dallo stesso Bakst nel 1907. Donde, a Parigi, la collaborazione dei due artisti (e della stessa Rubinstein) per il *Martyre de Saint Sébastien* (con musiche di sce-

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2020-05-11
Published 2020-10-22

Open access

Citation Guarnieri, A. (2020). Review of *Fedra di d'Annunzio. Dall'Ellade all'interpretazione del mito*, by Santoli, C. *Archivio d'Annunzio*, 7, 149-158.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2020/01/010

na di Debussy) nel 1911 e poi nel 1913 per *La Pisanelle* (con musiche di scena di Pizzetti): nella comune prospettiva di un teatro europeo sperimentale di parola musica e scena – alla maniera antica – particolarmente interessato all'uso scenografico della luce.

Con puntuale sensibilità storica Annamaria Andreoli nella Prefazione traccia il quadro culturale di riferimento della rappresentazione del 1923: gli anni parigini del poeta, caratterizzati dalla collaborazione con i Ballets Russes, Ida Rubinstein, Debussy, Pizzetti e, in precedenza, il personale «itinerario mitico» (7) del poeta, con il mito minoico già esperito nella *Fedra* tragica del 1909, in un quadro di «storia culturale europea» (10) animato anche dalla presenza di Joyce e successivamente da esiti (neo)classici quali *Pénelope* di Fauré (1913) e *Les mamelles de Tirésias* di Apollinaire (1917). Richiama infine altre importanti riprese dannunziane di quel dopoguerra italiano quali la *Francesca da Rimini* del 1922 (nella versione operistica di Zandonai del 1914) e il *Martyre de Saint Sébastien* del 1911 (con le musiche di scena di Debussy) diretto da Toscanini alla Scala di Milano nel 1926. Nella sua ampia introduzione («Il poeta, la folla e l'attrice divina») all'edizione critica del teatro dannunziano (Milano: Mondadori 2013) e poi nelle «Note e notizie» contenute nel secondo volume, la stessa studiosa aveva trattato, tra molti altri aspetti dell'intera produzione tragica dell'autore, anche il nucleo del testo di Santoli: la centralità dell'elemento antico-arcaico e mediterraneo-orientale nel dramma di d'Annunzio e negli scenari creati da Bakst per l'evento parigino del 1923, arricchito da una scelta di musiche di Pizzetti, e per quello romano successivo del 1926, arricchito in quel caso da musiche di scena di Honegger, entrambi sempre con Ida Rubinstein quale interprete principale.

Per l'autore del libro si tratta di un ritorno: per meglio dire, di un approfondimento mirato. La sua produzione critica si è aperta nel 1997 con il volume *Gabriele D'Annunzio la musica e i musicisti* (Roma: Bulzoni), nel quale veniva trattato ad ampio raggio, nella prima parte, l'intero argomento della musicalità della poesia dannunziana e della sua messa in musica nelle forme della lirica da camera. La seconda parte era dedicata interamente al teatro e alle sue numerose trasposizioni operistiche (*Sogno d'un tramonto d'autunno* di Malipiero, *Francesca da Rimini* di Zandonai, *La figlia di Iorio* di Franchetti, *Fedra* di Pizzetti, *Parisina* di Mascagni, *La Nave* di Montemezzi) e ai drammi con musiche di scena originali (tra cui *La Nave* del 1909 con i cori di Pizzetti, il *Martyre, La Pisanelle*). Due successive parti del volume erano dedicate alla produzione in prosa del poeta, sia narrativa sia critica o estetica, nei suoi frequenti passi e contenuti musicali. Nel libro compariva quindi anche il teatro degli anni francesi, che diventava però oggetto di uno studio specifico nel volume successivo di Santoli (*Le théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène du «Martyre de saint Sébastien», de "La Pisanelle" et de "Phèdre" à travers "Cabiria"*. Paris:

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 149-158
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

PUPS, 2009), in quanto considerato in un'ottica 'totale' che puntava sulla messa in scena e sulla danza, dunque sulle figure e sulle estetiche di Ida Rubinstein e Léon Bakst messe in opera nel *Martyre*, nella *Pisanelle* e nella *Phèdre*.

Nell'Introduzione a quel secondo volume (9-13) Santoli – curatore in quegli anni di numerose miscellanee di studi o pubblicazioni di atti (tra cui *L'arte del tragico. L'avventura scenica del 'Martyre de Saint Sébastien' di Gabriele D'Annunzio dal 1911 ad oggi* nel 2000; *Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djakilev* nel 2010) – sottolineava la necessità di un'indagine su quei tre esiti teatrali con musiche di scena condotto alla luce delle innovazioni scenografiche introdotte dai Ballets Russes: una nuova estetica fondata per un verso sul colore e sulla luce quali componenti di un'azione drammatica totale, per altro verso strettamente legata ai viaggi in Grecia di d'Annunzio e Bakst, alla scoperta e riproposta drammaturgica di un Oriente incontaminato (ancora arcaico), coincidente – secondo l'autore – con l'archetipo junghiano. Il presente studio riprende questi temi sviluppando precisamente la terza parte di quel libro («La scena del mito», 73-131).

Negli studi storici sulla *Fedra* dannunziana il richiamo al mondo classico antico o moderno (il confronto con le tragedie di Euripide e Racine) ha sempre avuto inevitabilmente un grande peso, parallelamente al riferimento a esiti contemporanei quali il «dramma lirico» *Phaedra* di Swinburne (raccolto in *Poems and Ballades*, 1866) e il *Tristan und Isolde* di Wagner (in modo particolare nella figura di Isotta). Tutti temi già presenti nelle giornate di studio torinesi del 1984, i cui atti sono stati pubblicati nel 1890 a cura di Renato Uglione (Torino, CELID). Negli stessi anni Pietro Gibellini impostava la propria lettura (*Fedra da Euripide a d'Annunzio*), ospitata negli Atti del convegno omonimo usciti in *Quaderni dannunziani* (V-VI, 1989, 99-116), articolandola poi via via nel tempo in lavori successivi («Gabriele e Fedra», in *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano: Mursia, 1995 e altri), a coinvolgere sempre più anche il tema archeologico mediterraneo-cretese da un lato, dall'altro la contiguità della protagonista dannunziana con l'Isotta di Wagner.

La diversa ottica dei due lavori di Santoli (2009, 2019), che puntano sullo spettacolo anziché sul testo letterario, rinforza di fatto quella tradizione critica. Fornendola dell'elemento scenico-visivo in quanto osservatorio privilegiato ribadisce e rinsalda le conclusioni di quelle letture: la centralità del tema arcaico-mediterraneo già potenziato dieci anni prima dall'aggregazione d'Annunzio-Bakst-Rubinstein, cioè, rispettivamente, dall'elemento poetico/registico, scenografico e attoriale. Si trattava, anche nel 1923, di una dimensione spettacolare decisamente caratterizzata dall'elemento 'luce', emerso in anni più recenti negli studi sulle messinscene dannunziane analizzate da Giovanni Isgrò nel suo *D'Annunzio e la 'mise en scène'* (Palermo:

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 149-158
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Palumbo, 1993) e in molti altri lavori successivi. Il tema della luce risulta inoltre l'anello di congiunzione tra il teatro dannunziano degli anni francesi e l'idea scenica di Mariano Fortuny: a ridosso del *Martyre* stava per il poeta una stagione incentrata sul progetto del Théâtre de Fête (coronamento ideale del Teatro di Festa – mancato – di Albano), annunciato da d'Annunzio in molte interviste parigine e italiane (e ancor prima nel *Fuoco*) quale contraltare al Festspielhaus della 'collina Bàvara'. Un disegno discusso e progettato insieme con Fortuny: descritto nei dettagli, in quegli articoli, come un teatro tale da riprodurre in terra latina il teatro wagneriano ma destinato a grandi spazi aperti e pertanto riproponibile su altre piazze europee.

Aggiungendo questo elemento 'tutto si tiene': Fortuny era anche un importante pittore wagneriano, e il fattore luce era un tassello fondativo della ricezione del teatro wagneriano: a partire dal notissimo scritto di Baudelaire sul Preludio del *Lohengrin* del 1861 sul piano letterario e dai progetti di messinscena del wagneriano Appia sul piano della rappresentazione. Su questi temi si sono già diffusi gli studi ospitati negli Atti del convegno *La scena di Mariano Fortuny* curati da Maria Ida Biggi, Claudio Franzini, Cristina Grazioli, Marzia Maini (Roma: Bulzoni, 2016) e volumi quali *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, curato da Paolo Bolpagni (Ginevra; Milano: Skira, 2012), lo studio di Cristina Grazioli intitolato *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale* (Roma; Bari: Laterza, 2008) e quello di Marzia Maino (*Con gli occhi della luce. Fonti di formazione, teoria e prassi nella poetica teatrale di Mariano Fortuny* (Padova: CLEUP, 2014). Per parte sua, nei due decenni precedenti l'arrivo in Francia d'Annunzio era emerso quale romanziere europeo 'wagneriano' con *L'innocente* e *Il piacere*, in seguito come romanziere 'wagneriano alternativo' con *Il fuoco*. Il *Martyre* e *La Pisanelle* risultavano pertanto il coronamento di un percorso di wagnerismo alternativo proprio in quanto elemento essenziale ne era l'approdo mediterraneo: quel Sud che il Nietzsche postwagneriano aveva già indicato come la culla della civiltà musicale europea, incarnata dalla *Carmen* di Bizet.

Se torniamo all'oggetto dell'analisi di Santoli ci troviamo dunque di fronte a una *Phaedre* del 1923 retta e animata dagli stessi protagonisti. La ferma volontà di Ida Rubinstein ha ricreato il terzetto: di fatto già tre anni prima, con una ripresa del *Martyre* a dir vero infelice quale quella ricostruita, per tutti, da Silvana Sinisi ne *L'interprete totale. Ida Rubinštein tra teatro e danza* (Torino: UTET, 2011): un testo tragico privato del secondo atto da Bakst e Rubinstein per eccesso di lunghezza, prove d'orchestra più che scarse, un coro talmente impreparato da far fuggire il direttore d'orchestra designato (André Caplet) e lo stesso Bakst offeso da una pubblicità avara nei propri confronti spiegano del resto perfettamente l'insuccesso della *prima*, andata in scena all'Opéra il 19 giugno 1920.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Per la *Phaedre* del 1923 le cose alla *prima* non vanno meglio: colpiscono più che positivamente le scene 'barbariche' e la regia di Bakst, così come i suoi costumi (i due bozzetti di scena e molti figurini erano riprodotti splendidamente, a colori, nel libro di Santoli del 2019 e vengono riproposti anche qui). D'Annunzio, tradotto in un eccellente francese (a detta dei critici) ma non più regista dello spettacolo, è assente. Quanto alla musica di scena di Pizzetti, si tratta solo di una scelta di momenti corali e orchestrali significativi ricavati dalla tragedia in musica *Fedra*, che ha debuttato al Teatro alla Scala di Milano nel 1915 con esito incerto e non è stata più ripresa. Un corposo studio di Vincenzo Borghetti e Riccardo Pecci, *Il bacio della Sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e "Fedra"* (Torino: EDT-Istituto Nazionale Tostiano, 1998), in cui si può trovare una storia puntuale della collaborazione tra il poeta e il musicista in quell'occasione e un'accurata analisi del libretto-tragedia e della partitura, riporta in Appendice l'interessante recensione di Gaetano Cesari di quella prima (237-43), uscita nel *Corriere della Sera*. Per quanto riguarda la musica si tratta invece, come accennato, di pochi interventi seppure in presenza di una grande orchestra: donde le critiche della stampa parigina alla scarsità di musica prodotta nel corso dello spettacolo. A completamento delle citazioni di Santoli dalla recensione uscita nel *Corriere della Sera*, che formulava giudizi entusiastici sulle scene di Bakst (cap. 2, «Arte e teatro», 25-57: 25 nota 3) può essere perciò utile leggere alcuni passi di recensioni francesi in merito alla componente musicale. Louis Schneider per esempio così scriveva:

> En attendant que notre éminent collaborateur M. Claude Farrère publie le compte rendu de la *Phaedre* de M. Gabriele d'Annunzio, je vais essayer de donner un aperçu de la partition qui accompagne cette tragédie.
>
> C'est M. Ildebrando Pizzetti, directeur du Conservatoire de Florence, un des musiciens les plus célèbres de la jeune école italienne, qui s'est chargé d'écrire la musique. On pouvait s'attendre à des extravagances modernistes, telles que l'annonçait l'œuvre récente du maître, *Jaël*, jouée à la Scala de Milan. Il n'en est rien. Sa *Phaedre* est conçue dans le style le plus classique, avec un parti pris très louable de simplicité dans l'expression. Par exemple, le prélude débute par un unisson de violons ; le mouvement s'élargie sans faire appel aux cuivres ; l'orchestration est sobre et solide à la fois et prépare bien la lamentation des pleureuses qui ouvre le rideau. La sortie des pleureuses est accompagnée de musique, et c'est encore une mélopée funèbre qui escorte les mères douloureuses au baisser du rideau du premier acte. [...] Le prélude du deuxième acte est animé ; il est d'une riche sonorité ; la carrure des rythmes est bien établie et s'accorde parfaitement avec l'architecture massive de la demeure de Phèdre. Plus loin, le ser-

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 149-158
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

> ment de vengeance de Thésée est souligné par une phrase obstinée, ardente, confiée aux contrebasses et aux cuivres. […] On ne peut que regretter que M. Pizzetti n'ait pas développé davantage son commentaire musical qui adoucit l'accent âpre de l'œuvre et met en relief les attitudes harmonieuses de Mme Ida Rubinstein.
>
> M. Philippe Gaubert a dirigé les divers fragments de *Phaedre* avec autorité, avec precision ; et il n'y a que des éloges à accorder aux chœurs, ainsi qu'à la belle voix de soprano qui a chanté au prélude du troisième acte la lamentation d'Hyppolite. (*Opéra-Phaedre*, tragédie en trois actes […], *Le Gaulois*, jeudi 7 juin 1923, 3)

dove risulta notevole, per l'argomento trattato nel libro di Santoli, il richiamo alla 'quadratura' ritmica che accompagna l'apparizione (splendida in tutte le testimonianze) del secondo scenario.

Molto interessante, per motivi diversi, è la pagina che *Comoedia* riservava, in apertura, all'evento: consisteva in una prima, diffusa recensione della tragedia e dello spettacolo di Gabriel Boissy, completata da una recensione della musica affidata a Raymond Charpentier. Nella prima si iniziava col deplorare da un lato lo spettacolo offerto da Ida Rubinstein soprattutto in merito alla sua «toccante ostinazione» a «primeggiare in francese» (accompagnata in sala da «sarcasmi e lazzi scortesi»), tenuto conto dell'importanza di Gabriele d'Annunzio, «grande poeta e cittadino». Seguiva un esame della tragedia e l'inevitabile confronto con il testo di Racine, che mostrava una Fedra «cristiana» e «innamorata» di contro a una Fedra dannunziana «mitica e istintiva». Il pezzo seguiva poi la tragedia atto per atto, con estensioni anche alla pittura (Gustave Moreau) e al dramma musicale wagneriano (parlando di un Ippolito quale 'assaggio' di Parsifal); terminava riprendendo il confronto con la Fedra di Racine, così umana rispetto a quella «frenetica» dell'autore italiano, il cui dramma era risultato «surchargé et même noyé» dall' «apparato storico», dalle «enormi genealogie», dall'accumulo degli «eventi favolosi» (Gabriel Boissy, *«Phaedre». Tragédie en 3 actes de M. Gabriele d'Annunzio. Musique de M. Pizzetti*, *Comoedia*, vendredi 8 juin 1923, 1-2: 1) [trad. dell'Autore].

Dell'aspetto musicale si occupava nel dettaglio, come abbiamo detto, Raymond Charpentier, con un intervento distinto che richiamava ugualmente in apertura la figura del poeta: «ex dittatore di Fiume» e «principe delle lettere» che «nessuna difficoltà materiale intimidisce»; cosicché non ha solo concepito la sua Fedra «dentro le scene più ricche, adorne di tutte le seduzioni della luce e contornate da debordanti figurazioni»; l'ha anche «collocata in un ambiente musicale sontuoso»: un'orchestra «colma di strumenti» che interviene a tempo debito e cori, «necessariamente imponenti», che «rilevano la sintesi dell'azione» (Raymond Charpentier, *La Musique*, *Comoedia*, vendredi 8 juin 1923, 1-2:2) [trad. dell'Autore]. In definitiva però anche

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 149-158
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

questo recensore lamenta – da musicista – la scarsa presenza della componente musicale:

> Gabriele d'Annunzio n'ignore certes pas que le torrent des mots, fussent-ils les plus impétieux, ne possède jamais la puissance du flot sonore. Et l'on est presque surpris que tant de musiciens, une fois réunis, ne conclurent pas avec plus de constance et de fougue au cortège des situations. Une musique, mais moins tempérée que celle-ci, eût volontiers habillé maintes autres attitudes que celle qu'elle pare et souligne de multiples effets. Jusqu'au troisième acte, elle ne ce décèle guère que pour dissimuler le lever et le baisser du rideau, car je n'irais même pas jusqu'à pretendre que, dans les deux premiers tableaux, les notes qui s'égrènent dans la salle et non sur le plateau fermé par « l'avant-scène », enluminent le texte avec une saisissante vérité… (1-2:2)

per concludere necessariamente con un giudizio frenato, sostanzialmente sospeso, su quell'insufficiente presenza della musica nella tragedia:

> Sans contester les qualités expressives ni les finesses d'orchestration de ces quelques morceaux, ni surtout la noble tenue des choeurs au 3° acte, nous n'y avons pas toujours trouvé le ferme et plein lyrisme : que le sujet aurait pû, semble-t-il, libérer de la plume de l'auteur. M. Pizzetti a-t-il composé ces fragments depuis longtemps [qui il recensore coglie nel segno] et sa personnalité s'est-elle développée depuis lors? Probablement. A la première audition de cette brève partition pour *Phaedre*, on reste en définitive sur une bonne impression, mais insuffisamment définie, et avec le regret qu'elle soit de courte durée. (1-2:2)

La ripresa dello spettacolo a Roma nel 1926 (voluta fermamente anche in questo caso da Ida Rubinstein) avverrà perciò con musiche di scena di Honegger, come riferisce Santoli nel terzo capitolo («Nota teatrale. Di altre *Fedre*», 67-8). Neanche questa volta d'Annunzio assiste alla prima, mentre ha gradito la ripresa del *Martyre* diretta da Toscanini nello stesso anno: un Toscanini invero arrabbiatissimo per il comportamento del poeta, dilungatosi enormemente durante un intervento orale concessogli tra il secondo e il terzo atto che viene interrotto dopo quasi un'ora da un Toscanini furente con l'attacco perentorio all'orchestra per il terzo. Tutto questo sta a monte del libro di Santoli, che punta da un lato sui presupposti estetici e concettuali dell'evento del 1923, dall'altro sulla sua reale consistenza scenica, restituita dalle immagini e considerata nella prospettiva delle esperienze culturali del drammaturgo e dello scenografo in quanto correlate alla cultura del tempo.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Il volume si apre con un primo capitolo («Dall'Ellade all'interpretazione del mito», 15-24) nel quale si ripercorre l'itinerario seguito da d'Annunzio nel viaggio del 1895 sulla base degli epistolari, dei diari del viaggio in Grecia e dei *Taccuini*: il poeta scrive di «peregrinazione dell'anima», di «armonia prodigiosa» delle cose viste (16-17), di «meravigliosa e aulente aridità», di «profondità dello spazio» e «lontananza nel tempo» (18). L'autore passa successivamente, con felice comparazione, a citazioni dalle *Note di viaggio* di Bakst (20), arrivando per questa via a parlare di 'dramma' (anche negli addentellati con Euripide e Wagner) e poi della *Fedra* musicata da Pizzetti (con riferimento a una settantina di carte del poeta conservate al Vittoriale).

Segue il secondo capitolo («Arte e teatro», 25-57), che snodandosi in sei paragrafi viene a costituire il corpo principale del discorso dell'autore. Si parte *in media res* con l'evento scenico del 1923 («Un grandioso spettacolo», 25-9), ricostruito e commentato nel dettaglio attraverso i testimoni: in modo particolare gli scenari, commentati sulla base dei bozzetti e disegni di Bakst successivamente riprodotti (59-60). Il secondo paragrafo («Il gioco delle linee e dei colori», 29-31) ci porta poi ancor più direttamente nel cuore dell'operazione culturale di Bakst: l'evocazione di un'atmosfera che, partendo dalla dimensione architettonica, realizza una realtà visiva «misteriosa e magica» (30), cui contribuisce l' «originalissima trovata scenica […] dell'enorme tenda » del secondo atto: una «tenda-palo» o «tenda-colonna» che allude alla «dimensione della realtà fisica e immaginaria del passato mitico» (31). Segue un terzo paragrafo («La ricerca estetica e le lontane origini ritrovate», 32-4) che richiama in apertura un'osservazione di Théodore de Wyzewa sul nucleo della filosofia drammaturgica wagneriana («suggerire un'idea del mondo anziché esprimerla apertamente») e passa poi a riassumere il senso del viaggio in Grecia di d'Annunzio e di Bakst in quanto ricerca della propria identità: un recupero del «tempo remoto» (o «tempo perduto», con Proust) (34). Donde, nel quarto paragrafo («La concezione scenica», 35-40), l'esame di quella «nuova metrica scenico-visiva»: una tecnica pittorico-architettonica «prospettica» che a detta dell'autore in Bakst non si presenta come un «rifugio» alla Gauguin ma come «un'andata e ritorno» (36).

Questa tesi è supportata dalle immagini, che a conclusione del capitolo produrranno anche disegni di costumi di scena (61, figg. 7-9). Si introduce in questo modo un secondo livello di lettura con figurini ispirati all'Hera di Samo: a una bellezza carnale ma apollinea, in quanto «semplice e serena» (la schiava tebana) (38) oppure fisica e al contempo spirituale (Teseo).

Con il quinto paragrafo («Il misterioso fascino delle immagini scenografiche», 40-8) si passa a riferimenti più ampi alle scenografie dell'artista chiaramente ispirate al mondo egeo, greco-orientale (per esempio in *Cléopatre* e *Hélène de Sparte*), in quanto rispettivamen-

te «splendide evocazioni storiche» e «collage di ricordi greci» (40). Il discorso si riallaccia allora inizialmente a d'Annunzio (con il 'motivo del mirto' accanto al grifone), per estendersi poi per un verso alle arti decorative del tempo (nei nomi di Matisse, Klimt, Chini), per altro verso a una teoria psicanalitica (l'archetipo di Jung) utile a indicare, nella collaborazione di d'Annunzio e Bakst, il comune sentire. La compresenza di psichico e somatico, istinto e dimensione spirituale sarebbero comuni, secondo l'autore, al Prologo dannunziano e alle scene e ai costumi di Bakst.

Nel paragrafo finale («Un teatro del colore e della luce», 48-57) l'autore richiama tutti questi elementi: colore, «ritmo grafico» (49), contiguità con il dramma musicale wagneriano («con le scene per *Fedra* siamo vicini al sogno di Wagner») (50), ribadendo il carattere 'totale' di quella *Faedra*: un teatro di parola, musica, luce e colore. Mentre l'ultimo capitolo («Nota teatrale. Di altre *Fedre*», 67-71) guarderà brevemente oltre quello spettacolo, richiamando successive rappresentazioni con musica di scena di quello stesso dramma dannunziano.

Conclude il lavoro un'ampia bibliografia.

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 149-158

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Archivio d'Annunzio
Vol. 7 – Ottobre 2020

Maria Rosa Giacon
«Cara Nerissa...» Lettere di Gabriele d'Annunzio a Zina Hohenlohe Waldenburg (1907-1921)

Ilaria Crotti
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Giacon, M.R. (2019). *«Cara Nerissa...» Lettere di Gabriele d'Annunzio a Zina Hohenlohe Waldenburg (1907-1921)*. Lanciano: Carabba, 199 pp.

La meritoria collana dell'editore Carabba «La biblioteca del particolare», diretta da Gianni Oliva, che già vanta una gamma cospicua di contributi critici riservati a d'Annunzio, accanto a carteggi ed epistolari, tra i quali mi limito a menzionare quelli con Georges Hérelle, Natalia de Goloubeff, Barbara Leoni, Giacomo Puccini, Mariano Fortuny e Romaine Brooks, si arricchisce ora di un volume che edita un manipolo di missive pur non nutritissimo, ma meritevole di sicuro interesse. Infatti esso contribuisce a gettare nuova e altra luce su una stagione cruciale per d'Annunzio, sia da un punto di vista biografico che artistico, vale a dire quella decorrente dal 1907 al 1921.

Le solo otto carte inviate a Nerissa, ossia a quella Teresa Anna Caterina Maria Lina Cattadori, nata a Milano il 6 agosto 1868, divenuta una Hohenlohe Waldenburg a seguito del matrimonio civile, contratto solo il 27 ottobre 1922 con il principe Friedrich Hohenlohe (Venezia, 1850-Rapallo, 29 marzo 1923), quindi negli ultimi mesi di vita di Fritz, si inseriscono a pieno titolo nel policromo mosaico epistolare dannunziano, mettendo a disposizione degli studiosi un tassello indi-

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2020-02-24
Published 2020-10-22

Open access

Citation Crotti, I. (2020). Review of *«Cara Nerissa…» Lettere di Gabriele d'Annunzio a Zina Hohenlohe Waldenburg (1907-1921)*, by Giacon, M.R. *Archivio d'Annunzio*, 7, 159-162.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2020/01/011

cativo di una *liaison* sociale e amicale dalle ricadute non irrilevanti. Infatti esso aiuta a focalizzare ulteriormente alcune valenze non solo ‘pre-notturne’ e ‘notturne’ di quella stagione, nelle loro implicazioni estetiche, di gusto e di moda, ma anche i versanti sociali e relazionali che ne risultano implicati.

Il volume, prefato da Raffaella Castagnola (7-10), già autrice del contributo *L’arciere e la pittrice. Gabriele d’Annunzio e Romaine Brooks*, edito nel 2017 nella medesima collana, si articola in quattro capitoli nei quali, riprendendosi e completandosi a vicenda, hanno modo di illuminarsi a vicenda sia determinate scelte tematiche che alcune opzioni problematiche.

Il primo di essi è dedicato alle diverse tappe della conoscenza della coppia, *habitué* delle botteghe e dei fondachi dei raccoglitori e degli antiquari operanti in città, accomunata da una vera e propria passione per il Settecento veneziano e per le sue molteplici manifestazioni, dalle opere d’arte agli arredi, dalle stoffe ai vetri, dai soprammobili ai ninnoli – una conoscenza risalente al settembre 1894, come notava anche Gino Damerini nel suo volume *D’Annunzio e Venezia*, ma che fu destinata a rinsaldarsi nei soggiorni successivi. Ciò si verificò, ad esempio, del maggio 1899 – mese in cui sulle tavole del Teatro Rossini andò in scena *La Gioconda*, nella interpretazione di Eleonora Duse ed Ermete Zacconi, proprio mentre si inaugurava la III Esposizione Internazionale d’Arte. Questo primo capitolo, così, offre l’opportunità per dare conto delle frequentazioni dannunziane degli aristocratici e degli *italianisants* che, prima della scoppio della Grande Guerra, avevano fatto di Venezia una sorta di luogo elettivo – sito che, in particolare per Friedrich, nato proprio a Venezia e da un’amatissima madre italiana, quella Theresa von Thurn-Hofer und Valsassina, ultima discendente diretta dei della Torre di Valsassina, signori del Castello di Duino presso Trieste, il quale si riteneva italiano a pieno titolo, prima di tutto per ovvie ragioni squisitamente culturali e artistiche, rappresentava un polo esistenziale addirittura necessario. Ecco che nella bella, radiosa, dolce, e pure italiana, Zina, la quale, prima di incappare fortuitamente in lui, guarda caso nella bottega di un antiquario, faceva l’attrice, Fritz non poté non rintracciare un modello di donna congeniale ai propri ideali estetici e intellettuali.

D’Annunzio, da parte sua, seppe captare molto presto, a proprio beneficio, quel fascino antalgico, quella sorta di fluido rasserenante che emanavano dallo sguardo gioioso e dal sorriso appagato di lei, come possono provare persino alcune sue fotografie, riprodotte nel nutrito «Repertorio fotografico» (163-89) che correda il volume, dalle cose con cui le sue mani venivano in contatto, dalle stanze che abitava, adornandole senza posa, dagli oggetti che collezionava di continuo – l’oggettuale, infatti, è uno dei campi tematici a cui il mittente si rivela maggiormente sensibile. E si trattava di uno charme femminile ricolmo di grazia, nel senso più rarefatto e sublimato del termine,

Archivio d’Annunzio
7, 2020, 159-162

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

quindi non già sensualmente connotato, di un'amica (mai amante…) divenuta preziosissima negli anni, sollecita nel venire incontro ai desiderata, spesso impellenti, dell'incontentabile poeta, nel lenire le ansie ricorrenti e gli stati disforici sempre più assillanti cui Gabriele andava soggetto. Ella, insomma, sembra sapesse veicolare con intuito e accortezza una gradazione di felicità dalle risonanze rarissime nello spettro emotivo del poeta, prossima, cioè, a una condizione consolata e rappacificata di sé.

Certo è che proprio le stanze della 'Casetta rossa', dapprima conosciute da d'Annunzio nelle vesti di amico della coppia, indi frequentate assiduamente in varie occasioni culturali-mondane e cene sociali, divennero poi quelle ritenute più propizie ad accogliere un affittuario d'eccezione, il quale vi si installò il 9 settembre 1915 anche grazie alla mediazione di Mariano Fortuny, allora Console di Spagna a Venezia – un inquilino molto gradito a Zina e a Fritz, poiché ritenuto in grado di apprezzare il loro significato, potendo rivivere quasi per interposta persona quello che la coppia aveva tramutato in un nido di condivisione, d'amore e d'arte. Dopo l'entrata in guerra, infatti, il principe Hohenlohe, colpito da un evento patito drammaticamente come «un affreux déchirement» (38), si rifiutò recisamente di schierarsi contro l'amata Italia, preferendo riparare a Lugano, avendo sempre accanto la preziosa Zina, la quale scelse di condividere con lui l'esilio svizzero. Ecco, allora, che nei primi due capitoli si ricostruiscono con perizia le alterne stagioni di una dimora destinata a farsi non solo cornice ma anche habitat e spazio simbolico per coloro che la vissero: una dimensione spazio-temporale, reinterpretata sullo sfondo di eventi sia storici che culturali, che le pagine di Giacon rileggono attentamente alla luce non solo di epistolari, carteggi, documenti d'archivio, cataloghi di mostre e di arredi, guide storico-artistiche, dizionari, fonti online – ne fornisce dettagliata riprova, del resto, la nutrita «Bibliografia generale» (151-9) – ma anche delle opere medesime di d'Annunzio, dai romanzi ai taccuini, dagli scritti giornalistici alla produzione poetica e teatrale. Opere cui si attinge non solo in virtù delle valenze 'testimoniali' che detengono, ma anche di quelle squisitamente 'monumentali', come si evince dal paragrafo «Incunaboli del carteggio dannunziano dai *Taccuini* al *Fuoco*» (58-70).

Nel secondo capitolo, inoltre, in particolare nel paragrafo «Qualche nota su 'Nerissa'» (49-58), risulta metodologicamente indicativa l'indagine onomastica compiuta attorno alla silhouette femminile, alla ricerca di varianti formali e deviazioni semantiche che il nome di lei non poteva non innescare nell'immaginario artistico dannunziano – un immaginario per eccellenza 'creativo' che avrebbe aspirato ad arrogarsi poteri illimitati, sempre incline a 'rinominare' ogni figura con cui entrava in contatto, nell'intento di imporre cadenze metamorfiche di varia specie. Così, la sequenza onomastica che ruota attorno a Teresa Cattadori, appellata via via Bergamina, Bella Ninetta e Nerissa, viene

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 159-162
e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

qui riletta grazie a una verifica serrata condotta rispetto ad altri prototipi femminili e, ciò che più conta, delle loro svariate occorrenze testuali. Non va omesso, d'altro canto, che sia Fritz che Zina sono stati ritratti entrambi nel *Fuoco*, il romanzo veneziano per eccellenza, nei panni di Hoditz e Nineta.

Il nucleo focale del volume è costituito dal quarto capitolo, dal titolo «Le carte di Gabriele d'Annunzio a Zina Hohenlohe Waldenburg | 'Nerissa' (1907-1921)», dove si provvede a editare le otto lettere di d'Annunzio, possedute in originale dall'appassionato cultore Giovanni Maria Staffieri, loro proprietario, ma disponibili anche nella riproduzione depositata presso l'Archivio Personale del Vittoriale. Puntualmente annotate e commentate in ogni loro sia esplicito che tacito rimando, corredate come sono di note esplicative e interpretative, le missive traghettano noi lettori lungo un viaggio circolare, che partito da Venezia è poi destinato a ritornarvi, facendo tappa a Settignano e a Fiume – fiumana è, infatti, la lettera settima, datata 22 aprile 1922, che reca impresso sulla carta avorio il celebre motto dantesco, caratteristico del periodo: «cosa fatta | capo ha». Un andirivieni, codesto, che, mentre percorre molti luoghi, segnati da dimensioni difformi, non può non misurarsi altresì con le prove testuali che li attraversano.

Archivio d'Annunzio
7, 2020, 159-162

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Archivio d'Annunzio
Vol. 7 – Ottobre 2020

Danijela Janjić *Gabrijele d'Anuncio u srpskoj kulturi*

Zorana Kovačević
Università di Banja Luka, Bosnia ed Erzegovina

Recensione di Janjić, D. (2019). *Gabrijele d'Anuncio u srpskoj kulturi*. Kragujevac: FILUM, 116 pp.

Nel 2018 sono trascorsi ottant'anni dalla morte di Gabriele d'Annunzio e cento anni dalla fine della Grande guerra a cui ha partecipato lo scrittore abruzzese. Il 2019 segna anche un altro centenario, quello dell'impresa di Fiume che vide come protagonista principale d'Annunzio. Proprio in concomitanza con gli anniversari di questi eventi, all'inizio del 2019, vede la luce la monografia *Gabrijele d'Anuncio u srpskoj kulturi* (Gabriele d'Annunzio nella cultura serba) di Danijela Janjić, giovane e attiva studiosa, professoressa associata di letteratura e cultura italiana al Dipartimento di Italianistica dell'Università di Kragujevac. Il libro è pubblicato da una promettente casa editrice, quella della Facoltà di Filologia e Arti dell'Università di Kragujevac, all'interno della collana 'Crvena linija' (Linea rossa), che, a partire dal 2016, sotto la direzione del professor Dragan Bošković, si dedica alla produzione scientifica dei docenti di materie letterarie che lavorano presso l'ateneo serbo.

Danijela Janjić, già autrice di diversi studi su Gabriele d'Annunzio e sui rapporti letterari e culturali italo-serbi, continua ad approfondire con questo libro il suo ambito di ricerca, mettendo in luce un argomento finora poco frequentato dalla critica. Anche se la presenza di d'Annunzio nel contesto della cultura serba è nota agli studiosi, il libro esamina l'argomento da nuove angolazioni, collegandosi in tal

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2020-06-30
Published 2020-10-22

Open access

Citation Kovačević, Z. (2020). Review of *Gabrijele d'Anuncio u srpskoj kulturi*, by Janjić, D. *Archivio d'Annunzio*, 7, 163-168.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2020/01/12

modo alla preziosa opera di due grandi italianisti dell'ambito serbo e croato, Željko Đurić e Mate Zorić, i cui lavori hanno offerto all'autrice le basi per continuare in questa direzione. Mentre Zorić ha affrontato diverse volte la presenza di d'Annunzio nelle letterature jugoslave, Đurić, nei suoi contributi e nel libro *Preobražaji D'Anuncijevog vitalizma* (Le metamorfosi del vitalismo dannunziano), ha ampliato gli spunti offerti da Zorić, ponendo l'accento anche su altri autori nelle cui pagine sono presenti gli echi della produzione dannunziana. Il contributo originale del libro di Danijela Janjić è quello di ricostruire l'immagine di Gabriele d'Annunzio diffusasi nella cultura e nell'opinione pubblica serba quando il poeta nel 1915 scrisse *L'ode alla nazione serba* e nel 1919 realizzò l'impresa fiumana.

Le centosedici pagine di *Gabrijele d'Anuncio u srpskoj kulturi* si aprono con un'introduzione che, oltre a fissare le coordinate metodologiche del lavoro, ha lo scopo di presentare la materia. È comprensibile che il d'Annunzio poeta e letterato non venisse percepito come tale dai lettori serbi, che erano senz'altro più colpiti dalle sue prese di posizione politiche e dalle sue azioni in un periodo molto burrascoso dal punto di vista politico, cosa che nell'opinione pubblica dell'epoca aveva preso il sopravvento sulla possibilità di apprezzare gli aspetti più letterari dell'estetica dannunziana. Per colmare almeno in parte questa lacuna, dunque, e per offrire almeno un piccolo saggio della più importante produzione poetica dannunziana, nell'introduzione l'autrice si sofferma brevemente sulla celebre lirica *La pioggia nel pineto*, «un piccolo capolavoro che conquista con la sua bellezza formale e vocale» (10).[1] Nel secondo capitolo, intitolato «Zašto Gabrijele d'Anuncio» (Perché Gabriele d'Annunzio), si ripercorrono le tappe fondamentali dell'intensa vita del poeta e si mettono in evidenza le caratteristiche principali della sua vasta produzione. Questo capitolo è fondamentale per un lettore non italiano e soprattutto per gli studenti universitari stranieri che non abbiano ancora familiarità con la letteratura italiana. Ma può essere utile anche a coloro che già conoscono la figura e l'opera di d'Annunzio perché ne offre un'immagine sintetica ed efficace.

La parte più consistente del volume è costituita dai capitoli «Oda srpskom narodu» (*Ode alla nazione serba*) e «Odjeci iz Rijeke» (Echi fiumani), che risultano esserne il cuore. Nel primo, dedicato all'*Ode alla nazione serba*, che d'Annunzio scrive quando era già un autore famoso, si mette l'accento sul contesto storico e sull'importanza di questo componimento, tradotto per la prima volta in lingua serba nel 1916 da Milutin Bojić. Inoltre, Danijela Janjić si sofferma con attenzione su un'altra traduzione dell'ode, realizzata da Dragan Mraović nel 1998 e riproposta nel 2016, esattamente a cento anni da quella

1 Le traduzioni di tutte le citazioni del libro sono dell'Autore.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

di Bojić. Entrambe le traduzioni, che nelle pagine del libro vengono sottoposte a un'analisi comparata, hanno senz'altro svolto un ruolo fondamentale per mantenere viva la presenza di questo componimento nella cultura serba, e il punto di forza di questo capitolo sta soprattutto nei documenti e nei dati presentati, cruciali per la comprensione della poesia, che finora erano poco noti o addirittura sconosciuti. Dopo l'iniziale entusiasmo dovuto al fatto che d'Annunzio nella sua ode sembrava dimostrare un'insolita conoscenza della storia serba, l'immagine del poeta comincia a cambiare in negativo agli occhi dell'opinione pubblica, principalmente a causa degli eventi che ruotarono attorno l'occupazione della città di Fiume. Infatti, in nessun altro periodo come nel biennio 1919-20 sono stati scritti così tanti testi in lingua serba che polemizzano sui pensieri, sulle azioni e sulla personalità di Gabriele d'Annunzio. Questo particolare aspetto viene esaminato nel capitolo «Odjeci iz Rijeke» e anche in quello successivo «Nakon d'Anuncijeve smrti» (Dopo la morte di d'Annunzio). Danijela Janjić parte dal materiale apparso su diverse testate, tra cui i quotidiani *Politika* e *Pravda* e la rivista *Misao*, tutte pubblicate a Belgrado, che informavano con puntualità sulla situazione a Fiume, nonostante le non poche difficoltà nell'ambito pubblicistico dovute alle conseguenze della guerra appena conclusa. Una nutrita serie di articoli sull'argomento, che viene esaminata con cura nel volume, si deve soprattutto all'impegno e alla continuità del quotidiano *Politika*. A questo proposito, sembra particolarmente importante il contributo di Miloš Crnjanski, figura di spicco dell'avanguardia serba, che oltre a completare una parte della sua formazione a Fiume, soggiornò diverse volte in Italia, mostrando uno spiccato interesse per la letteratura e la cultura italiane. La posizione di Crnjanski nei confronti di d'Annunzio è ricca e complessa e offre diversi punti di vista degli avvenimenti a Fiume di cui parlano i quotidiani dell'epoca. Il successivo capitolo «Nakon d'Anuncijeve smrti» (Dopo la morte di d'Annunzio) è dedicato ai necrologi scritti nel 1938, in occasione della morte del poeta, a quasi vent'anni dall'impresa di Fiume e ventitré anni dall'apparizione dell'*Ode alla nazione serba*. Ne emerge in sostanza un'immagine di d'Annunzio poco uniforme e assai contrastante, caratterizzata da lodi e critiche, ma anche da una generica indifferenza; un aspetto contraddittorio che si è conservato anche negli scritti più recenti dedicati a d'Annunzio, ai quali è riservata la seconda parte del capitolo, tale da rendere, nonostante la distanza temporale, pressoché impossibile parlare in modo unitario della percezione dell'opera e della figura di Gabriele d'Annunzio nella cultura e nell'opinione pubblica serba.

Nel capitolo «Predlozi za dalja istraživanja» (Proposte per future ricerche), che contribuisce alla qualità e alla varietà dello studio offrendo spunti molto preziosi, Danijela Janjić indica quali sono i temi che sarebbero da approfondire nelle future ricerche dedicate alla

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

presenza di d'Annunzio nella cultura e nella letteratura serba. In primo luogo sarebbe opportuno affrontare il tema dell'influenza dell'autore italiano sugli scrittori serbi (come per esempio Aleksa Šantić e Ivo Andrić). Sarebbe poi stimolante, e offrirebbe molti spunti di lavoro, un'analisi approfondita delle traduzioni esistenti delle opere di d'Annunzio, nonché la ricerca dei testi tradotti e pubblicati nelle riviste, che non di rado sono difficili da rintracciare. Bisognerebbe anche approfondire l'immagine dell'autore che emerge dalle prefazioni e dalle postfazioni che corredano le traduzioni, poiché è in questi testi che possiamo vedere descritto un altro d'Annunzio, il d'Annunzio uomo di cultura e letterato. Dunque, come sottolinea anche l'autrice, è sicuro che attraverso l'analisi delle traduzioni e dei testi che le accompagnano, si avrebbe modo di «conoscere una nuova dimensione della presenza dannunziana nella letteratura e nella cultura serba, lontana dai temi bellici e politici» (83-4).

Chiude il volume un'ampia appendice divisa in quattro parti. Si inizia con un'accurata bibliografia degli articoli su d'Annunzio, apparsi sulle testate serbe, che sono analizzati nel libro elencati in ordine cronologico. Segue la bibliografia dei contributi di Željko Đurić e Mate Zorić sulla presenza dello scrittore italiano nelle letterature jugoslave – un riferimento d'obbligo per tutti coloro che vogliano ampliare le proprie conoscenze sulla ricezione di d'Annunzio in area serba e croata. Viene anche riportato il testo del telegramma che il console jugoslavo a Roma, Mihailo Ristić, ha indirizzato allo scrittore abruzzese nel gennaio del 1916, esprimendo gratitudine per l'omaggio rivolto dal poeta al popolo serbo attraverso la stesura dell'ode. Infine, concludono l'appendice due testi riportati integralmente in lingua italiana: l'*Ode alla nazione serba* e *La pioggia nel pineto*.

Con il libro *Gabrijele d'Anuncio u srpskoj kulturi* Danijela Janjić riesce nel suo intento di restituirci l'immagine completa della personalità e dell'opera di Gabriele d'Annunzio che emerge dalla letteratura e dalla cultura serba. Il volume, frutto di un lavoro svolto con cura e attenzione, si inserisce a pieno titolo nel novero degli studi dedicati ai rapporti culturali e letterari italo-serbi. Infatti, come abbiamo visto, l'autrice si muove sulla scia di grandi italianisti come Zorić e Đurić, mostrandosi capace di dialogare con la letteratura secondaria, con l'obiettivo di formulare proposte esegetiche originali. Il respiro comparatistico del libro non esclude la componente italianistica: infatti, la monografia può essere vista anche come un importante contributo alle ricerche degli studiosi dell'aera balcanica che lavorano nell'ambito della letteratura e della cultura italiana. Oltre ai documenti e ai dati poco conosciuti messi a disposizione da queste pagine, l'innegabile pregio del volume di Danijela Janjić consiste nel proporre una serie di riflessioni e nell'indicare possibili linee di sviluppo che senz'altro saranno di stimolo per i ricercatori, soprattutto i più giovani, per continuare in questa direzione. Molto altro si

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

potrebbe dire sul libro, ma ci piace concludere con una nota stilistica sulla scorrevolezza della scrittura: una scrittura semplice, diretta, efficace, che sa andare dritta al senso del discorso senza inutili compiacimenti. Una scrittura che conserva il gusto della narrazione senza mai perdere il rigore argomentativo.

e-ISSN 2421-292X
ISSN 2421-4213

Rivista annuale
Dipartimento di Studi Umanistici

Università
Ca'Foscari
Venezia